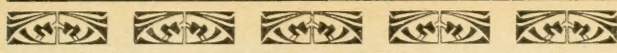
DON GIOVANNI

attraverso le letterature spagnuola e italiana

FRANCO FUÀ

DON GIOVANNI

attraverso le letterature spagnuola e italiana

TORINO - S. LATTES & C. - GENOVA
EDITORI
Librai della Real Casa ::: Firenze: R. Bemporad e figlio

PROPONIMENTO.

Il mio studio di Don Giovanni attraverso alle due letterature che l'una prima e l'altra poco appresso ne accolgono il tipo e lo vagheggiano, – saggio che potrà occasionare il più vasto cimento di rincorrere il corridor di femmine traverso le altre letterature, – non nasce precisamente da un motivo letterario, sebbene, in fondo, sulla via della letteratura muti i suoi passi.

Muovo dalla premessa dedottami da osservazioni ed esperimento, che esista una forma fisica sessuale sentimentale, che, astratta, trova il suo contenuto pratico nella realtà, e le manifestazioni ne sono quelle che circostanziano Don Giovanni. Per formare il quale non però bastano le operazioni, ma intima essenza n'è quella che mi proverò ad investigare poi.

Perchè a questa forma si sia lasciato il nome Don Giovanni, quando poi la commedia da cui discende questo nome non contiene in chi n'è distinto che

pochi tratti rispondenti alla figura da individuare, non farà spalancar gli occhi a nessuno che pensi un po' come voltabile più delle sorti umane... non sia che la sorte dei vocaboli. Alle altre cause sottili e senza piglio, si aggiunge questa, che Tirso che prendeva dalla leggenda ove il nome poteva anche esser diverso, tratteggiava nella sua commedia un bel tipo di trappoliere d'amore col mosaico delle sue berte; e pure, intento ad altro scopo, per quell' inerzia di moto, onde nei momenti creativi sorgono su i parti migliori, gli venne fatto che una vitalità di ben altro suono, che non nelle analoghe figure della scena di allora, riscampanellasse nel personaggio, il cui nome è anche assai frequente nel teatro spagnuolo del tempo; onde poi quello facesse retate delle attenzioni e delle simpatie universali, saltati i valli della commedia prima. Sempre l'opera collabora col suo autore.

L'idea impersonale e nebulosa che fluttuava nella vita, che è la subcoscienza dell'arte, della possibilità di Don Giovanni, ecco è riscattata a luce d'intenzione artistica dopo il sorgere dell'or veduto Don Giovanni Tenorio.

Prima, i presagi, sempre inintenzionali e occasionali: non, di un tale, tanto rappresentare l'insensibilità proprio dongiovannesca ai suoi amori, si cerca, quanto questi amori, e di questi gli obbietti femminili; troviamo qua e là frammenti a caso, sparti frantumi predongiovanneschi, chi ama scorrazzare curioso per

le letterature ; ovunque però non si prevede che quei lacerti possano unirsi, congregarsi e ristampare all'arte il modello dongiovannesco che nella vita potè esistere assai lontanamente.

Nella commedia latina, tutta d'uno stampo, in sostanza, ravvisiamo al più un profeta di Falstaff nel Pirgopolinice plautino ; quanto ai giovani amorosi di Plauto e Terenzio, tutti sanno che cosa sono ; fatti a macchina paiono, a mo' di tessere ; – passate ai servi e ai parassiti e lì comincia la vita ; talora l'audacia faceta dei Curculioni e Tranioni plautini, dei Davi e Parmenoni terenziani s'immilla di ironia che ha del dongiovannesco non attuato ; e a Don Giovanni è veramente riassunto alcun carattere forse inintenzionale dei servi girandolai della commedia romana, ove ai fievoli servi di Don Giovanni è un ricordo della pacchiona crapulosità degli Ergasili e e dei Gnatoni.

Le *pastorelle* francesi del 200 – dialoghetti d'amore fra la galanteria maestra di un cavaliere a diporto e la ritrosia di una contadinella, or timida or molto simile alla Galatea di Vergilio, – hanno qua e là delle figure maschili ignare di sè, colte sulla via, cui il cantore ispira intuitivamente una vita che lui stesso non saprebbe analizzare, che insertano quei quadretti nel raggio della nostra osservazione.

Anche nelle nostre poesie d'argomento amoroso del periodo dell'origini, tratti dongiovanneschi, spe-

cialmente nel meridionale, tralucono. Senza tuttavia consentire al Prof. Caix (1) che il noto contrasto di Cielo dal Camo rifletta in sè una figura di " errante Don Giovanni ", ove il Bartoli (2) e il D'Ovidio (3) intravedono un buon popolanone pieno di fregole e giovedì grassi che pare a me combatta solo a parole, e per mero piacer del poeta, con una femminella che n'ha più voglia di lui (" a lo letto ne gimo a la bon ora ").

Ma ad esempio quella poesia popolare *napolitana*, secondo è detta nel codice, che il Carducci riporta a pag. 57 delle sue Cantilene e ballate e il Bartoli ripete nell'opera citata (tomo 2, cap. 6, pag. 124), è da riguardarsi, e perchè ha il seme di un motivo che sarà svolto e variato poi ripetutamente dai commediografi dei Don Giovanni, e per la forma d'animo, che rivela, di spiritosa leggerezza.

Gimene a letto della donna mia,
Stesi la mano e toccaile lo lato.
Ella si risvegliò, ch'ella dormia:
Onde ci entrasti, cane rinnegato?

---

(1) *Ciullo D'Alcamo e gli imitatori delle Romanze e Pastorelle provenzali e francesi* nella *Nuova Antologia*, vol. XXX, fasc. 2°; *Ancora del Contrasto di Ciullo D'Alcamo* nella *Rivista Europea*, anno VII, vol. II, fasc. 3°; *Il contrasto di Ciullo D'Alcamo* nella *Rivista di filologia romanza*, vol. II, fasc. 3° e 4°.

Estraggo queste citazioni dal Bartoli: *Storia della letteratura Italiana*, tomo II, pag. 129, nota 2 (ediz. Sansoni, Firenze, 1879).

(2) Op. cit., cap. VI.

(3) *Saggi critici*, pagg. 466-538 (Napoli, edizione Domenico Morano, 1879).

Di eguale opinione è il Gaspary: *St. d. let. It.* (1° vol. trad. Zingarelli, ed. Loescher, 1914, pagg. 70-73).

Entraici dalla porta, o vita mia,
Priegoti ch'io ti sia raccomandato.
Or poi che ci se' entrato, fatto sia,
Spogliati ignudo e corquamiti allato.

Poi ch'avem *fatto tutto nostro gioco,*
Tolsi gli panni e voleami vestire.
Ed ella disse: Stacci un altro poco
Che non sai i giorni che ci puoi transire.

Non si va col pensiero alla scena notturna tra la contadina Aminta e Don Giovanni del Burlador?

Originalmente, della storia di Don Giovanni è invero prima patria la leggenda popolare, e precisamente dei popoli meridionali, più precisamente, per vari indizi, dello spagnuolo.

Non è il popolo l'eterno giovine che non trova malìa che nei racconti d'amore e gode gonfiare gonfiare dei sospiri i più abnormi la molto elementare irriducibilità dell'accoppiamento?

Così, è gradito al popolo il particolare del reo pentito e converso, o comunque dell'uomo che dopo procellosa vita entra a vele calate nel porto.

Quante leggende non ripetono l'esempio dalla storia di Lancellotto del Lago, amata anche da Dante (1): – dopo vagabondaggi e mondane avventure, a una badia si rende per tutto il resto della vita –?

---

(1) Dante, *Convivio,* Trattato 4, cap. XXVIII.

Nei primi Don Giovanni la parte concessa al pentimento vano è lieve e quasi trascurabile, per quanto ampliata e fatta onorevole col Romanticismo; ma anche in quelli l'ampia visione delle pene infernali significativamente integra il tardivo pentimento e mostra qui essere le radici che abbarbicano all'anima elaboratrice il personaggio che non gradirebbe al volgo come un'assoluta figurazione di male.

Nasce Don Giovanni per le platee; perciò il maggior suo svolgimento l'ha sulla scena, la quale che altro se non l'interceditrice, è, tra il genio e la marmaglia?

Nella stessa trabeazione della leggenda i fregi principali che sono gli inviti a cena dello schernitore al marmo e di questo, animatosi, a quello, confessano l'origine popolare dall'antichissimo annettere al meccanismo quotidiano del pasto lo scoppio di qualche evento e l'attribuirvi comunque un senso di quasi eufemistica inviolabilità. Onde, per un esempio, in Eudocia Augusta si trova che in Argo era divieto ad uccidere alcuno col quale si era mangiato (1). E occorrerà rammentare i conviti olocausti, venerabili e tanto importanti di Omero? (2). E quelli spiranti fato degli antichi Ebrei? (3)

---

(1) Ἰωνία, Περὶ Βελλεροφόντου.
(2) Es. *Iliade*, lib. 9°, ver. 200-225, e anche lib. 24°, ver. 600-627.
(3) Es. *Vec. Test. Ester*, cap. V e VII.

L'animarsi d'una pietra poi è vano perdersi ora a dire come è di per sè un'invenzione tutta primitivismo popolare: di consimili favole nessun popolo ha penuria.

Ora tutto questo popolarismo della leggenda, che dovrò meglio esplicare, non so quanto avrebbe egli tirata l'attenzione di chi scrive, se non forse per la stranezza che sotto si ingolfa alla prima semplicità a tutti ostensa, per i liquori di lirico e tragico che, entro labendovi ai vuoti della solida lettera, chiaman a specchiarvisi tristezze errabonde...

Chè le ditate degli impuri senza numero, che hanno incestato questa fantasia, non ne han tocco nè pur indovinato l'intimo lago di sogno del cuore.

Ma comunque secondare anche senza intenzione i vagheggiamenti e i piaceri dei più non era tale obbietto da invogliar molto chi per le nostre troppo umane propensioni nè abbia la più rosea delle indulgenze nè personalmente l'attitudine pur rispettabilissima a scripitillarsi addosso i tintinnaboli della pubblicità, a mo' degli Alcibiadi di tutti i tempi ; se qualcosa di più fermo e più serio non m'avesse adescato a intrattenermi in mezzo all'argomento dongiovannesco, rispiando non pure le manifestazioni d'arte – miniere di fantasia – ma la vita che mi scorreva davanti tanta materia d'arte inconsciamente traendo seco.

E riuscii a convincermi di trovarmi avanti a qualcosa di ben altro che a vil materia di trastullo a proverbi

e antonomasie popolaresche, di sollazzo domenicale a serve e frugoletti accrocchiati di faccia a un baraccone di teste di legno.

Riconobbi e ricostruii in Don Giovanni un tipo di amatore, chiamandolo così dalla sua qualità inversa, che è quella di non amare riamatissimo, ove per amore si seguiti a intendere l'attrazione suprema sentimentale e sensuale verso uno e non altro obbietto.

Riconobbi in Don Giovanni un'essenza ultima che non è spirituale, non è fisica, ma tutt'e due, nè meramente magnetica, chè la sua azione non è solo attrattiva, ma propagatrice, diffusiva; (mi accordai con me stesso di chiamarla plessica).

Forza di natura, estranea a valutazione morale, è, come peculiarmente attiva, ignara a se stessa.

Giudicai la dongiovannesca un'energia nova non avanti distinta nella dinamica della vita e variamente diffusa nei vari uomini.

E chiamo situazioni prette dongiovannesche quelle in cui il personaggio restando del tutto consapevole di sè e calcolatore e talora contemporaneamente attendendo ad altro, trascina a suo impero la perduta ammaliazione del tipo femmina, e, lui estraneo o irrisore, ne estrae concenti di passione e poesia, abbandoni di sogni intorno a sè, tutto quel paradiso d'amore che raramente altri, corrispondendovi, riescirebbe a creare così perfetto, e, appunto perchè corrispondendovi, mai così assoluto.

Dopo ciò perchè la mia trattazione nata su esperimento battuto si sia venuta intralciando tra l'impratiche coltivazioni della poesia e della letteratura, sarà ingenuo domandare e rispondere.

A ciascuno il suo. Che il modesto me uso alle fantasmagoriche evasioni nei letterari oblii della ferrea vita abbia messo per un momento la material punta del piede suo fuori del palagio di nuvole sullo sterrato nuovo, niente di male; ma a troppo insistere sul dissueto suolo, farei il paio del villan che s'inurba.

Per evitare il che, scelgo, estratto e ricomposto dal vero per eliminazione il mio tipo dongiovannesco, di seguirne i confronti con le figure letterarie, a riprova di queste, e anche a maggior colorito di quello; non scartando del tutto gli aiuti della esperienza e della psicologia, ma servendomene come di elementi estrinseci, ove in altro trattato e di altri intenti, che si farà, quello letterario il più lento, dovrebbe essere, e appena marginale elemento; sostanziale, l'esperimento positivo.

Così seguo attraverso la Spagna e l'Italia Don Giovanni, travalicando l'ordine simultaneamente cronologico osservato finora nei tanti studi della leggenda fatti da pregiati critici, che ne hanno indagata la genesi storica e il mutevole differenziarsi degli elementi traverso le salde date, – ad altro affaccendati che a risollevare in luce un tipo, umile ufficio che forse han serbato a me.

In Italia del resto, anche in questo senso, di notevole su questo argomento, oltre ad articoli di giornali degni d'ombra, non s'è scritto che dal Brouwer e dal Farinelli, come s'indicherà più specialmente lungo il cammino.

Della letteratura spagnuola dongiovannesca più moderna non tutto m'è riuscito procurarmi quanto conosceva e avrei voluto: d'altra parte valermi di traduzioni o riduzioni o riassunti d'altrove e comunque prescindere dall'opera che ho sempre preteso aver sott'occhi, non volli.

Delle opere, oggetto e vittima della mia aspra analisi, di quelle, come non poche, mi concedo di parlare.

E intendo di far chiare anche le colorazioni nazionali che il tipo prende traverso le fantasie di ciascun popolo.

INDICE

PARTE PRIMA

Il tipo e la sua fortuna

Don Giovanni appare per la prima volta nel 1630 nella commedia che porta il nome di Tirso De Molina: *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra.*

Letteralmente esso non pare avere gran che di straordinario.

Gran seduttore, il suo maggior gusto è ingannare le donne: scavezzacollo, dopo averne burlate quattro durante la commedia, senza contare quelle che può aver turlupinate prima, finisce punito dalla statua del padre di una delle sue vittime, ucciso da lui in duello.

Fino all'ultimo, baldo della propria vitalità, quasi illuso di essere invulnerabile, ha protratto il suo ravvedimento, come se un finale troppo finale: "Dejame que llame - Quien me confiese y absuelva" potesse bastare a redimere una esistenza dissipata in vanità; viene trascinato all' inferno.

Il personaggio di Tirso non è sempre coerente con se stesso e l'opera non è certo una scultoria rappresentazione

di tipo. Non pare nemmeno al Farinelli che essa appartenga al monaco della Mercede.

Pure questa figura ha vissuto e vive intensamente e nelle elette fantasie degli artisti e nei gusti grezzi della folla: arricchita di significazioni diverse passa attraverso le più profonde crisi dello spirito umano senza perdere le sue sagome prime. Incorniciata nell'apparecchiata favola meravigliosa, ha fatto oltre e prima della gioia del pubblico, quella degli autori, che in tale liberatrice creazione hanno infuso più della loro anima e del loro tormento, onde è pur materiato il riso di Don Giovanni.

Man mano si è spogliato, come di elemento ascitizio, della leggenda, a cominciar dal Goldoni; è passato poi al poema, alla lirica, alla novella, con Byron, Espronceda, Gautier, Baudelaire, Mérimée, Balzac. Continua, maltrattato sulle chitarre dei cantastorie popolari e nei romanzoni alla Zévaco. Isolato dal romanticismo in un suo significato psicologico riappare *mutato nomine* o con nuovi intenti sotto lo stesso nome, atteggiato in mille modi, creando capolavori e sempre in fondo, vedremo, fedele a se stesso, sotto i travestimenti di Hassan (1), Rolla, Fortunio, Petshorin (2).

Conservando il suo nome, riappare nel teatro di Heyse, Lopez d'Ayala, Echegarray; il significato interiore, infusogli dal romanticismo, evaporatosi, i tratti esteriori si sono cristallizzati in maschera.

Maschera può dirsi Don Giovanni anche in Balzac, D'Aurevilly, Janqueiro. Tutte le vicende della sua vita interiore volatilizzate sotto il fervido potere di tante ispirazioni, a Don Giovanni non è rimasto che il tipo e il nome proprio; il casato, già deposto, si è avvicendato con molti altri, e così, fatto imperituro, ritorna nella vita

moderna, vi si mescola senza impaccio, monarca "qu'on ne cassera pas malgré toutes les démocraties", dice D'Aurevilly, che gli richiama il motto dell'antica monarchia francese: "Le roi est mort, vive le roi" (3).

Portato nella vita, come denominazione, presa in prestito all'arte, di realtà sperimentata e vivente, formerà oggetto di analisi psicologica a Stendhal, Taine, Gautier, Kierkegaard, Barrière, ecc.

Non è ancora entrato nella scienza se non di scancio, ma pare dagli ultimi tentativi, ed io credo non infondatamente, che esso sarà individuato e studiato da quella, come dalle scuole di Lombroso e Tarde è stato il tipo delinquente (4).

A fantasie come quella di De Musset, Don Giovanni apparirà come un incubo ossessionante; tutta la sua opera è una planetaria rotazione intorno all'asse di questa essenziale ed impressionante immaginazione. All'eroe che egli aveva detto degno di essere cantato da un nuovo Shakespeare, Campoamor, Janqueiro tendono l'ultimo tranello dell'ironia, come se avendo esso salito troppo alti gradi nella scala della considerazione umana, volessero trarnelo giù per un gusto simile a quello, tutto umano, onde "cupide conculcatur nimis ante metutum".

Che cosa è dunque che fa la grande vitalità e fortuna di questo personaggio, e quale l'essenziale significato?

Don Quijotte, nel 1605, chiude l'era delle fantasiose gesta cavalleresche, care ai fanatici discendenti del Cid, corrodendole col riso amaro.

Don Gerundio, nel 1758, frangerà il lungo tedio ecclesiastico con strie di lucida ironia, onde al clero viene tagliato di dosso l'inganno gonfio di predica dei regali paludamenti.

Questi due personaggi si ricollegano a due istituzioni, e la loro sfera d'azione è limitata e il loro significato contingente. Quando poi Don Quijotte evada nel simbolo, sfuma in una universalità tanto astratta e impersonale, da non parere più d'aver contatto con nessuno degli elementi particolari della vita, appunto perchè a tutti può attagliarsi.

Ma Don Giovanni non riguarda a istituzione umana, e d'altra parte pervade la tendenza stessa più universale e sovrana: l'amore; soggettivamente impersonandone la negazione, oggettivamente la più ampia affermazione; e integralmente restituendone il simbolo nella essenziale verità.

Una tale creazione a me pare essenzialmente moderna. Ammesso che quella di Don Giovanni sia elementarmente una tendenza comune senza tempo nè patria a tutta l'umanità, tendenza che può ripetere le sue origini dalla volontà di sopraffazione, non mi pare meno che l'affiorare di essa a coscienza e a individuazione artistica sia condizione di tempi moderni. Anche l'opinione del Bévotte (5) che il dongiovannesimo sia uno stato primitivamente normale dell'umanità, diventato anormale con l'istituzione del matrimonio e la decadenza fisica della razza, va presa con discrezione, inquantochè viene a confondere la primigenia veemenza di sensi di quando " Venus jungebat in silvis corpora amantum ", con la diaccia insensibilità che brucia, onde Don Giovanni, più che l'inesausto eroe della camera, è il creatore di stati d'amore, ai quali è straniero.

Più che della carne, si nutre del sangue dei cuori (D'Aurevilly). I gemiti delle anime, i fumi dei desideri attizzati salgono a lui come incensi a un idolo, che non se ne cura.

Disertore del sentimento, è veramente la satira più eloquente dell'amore, e non solo le donne, ma ogni duca Ottavio, ogni marchese De la Mota ne saran vittime. Redime in una vampata di ilarità balzana un cumulo di idealità platoniche, di spirituali macerazioni. Affluiscono alla sua superiorità sessuale i gemiti e i sogni di Maria di Francia, le note canore dei poeti d'amore del duecento, le liriche melanconie del Petrarca.

Il Cristianesimo avendo importato l'avvaloramento dello spirito sulla carne, Don Giovanni all'inquietudine d'anima, che ne forma il genio, oppone la irragionevole mobilità parvente, e l'immutata gelidità dell'anima. Esso è, in verità, rispetto al Cristianesimo, un'incarnazione di Satana. La concezione della volontà mala, che il Giudaismo aveva molto formalisticamente intuita ed espressa nei più recenti libri della Bibbia (*Giobbe*, c. 1°. *Croniche*, lib. 1°, cap. 21), il Cristianesimo rielabora e approfondisce di contro alla luminosa visione della volontà frutto e radice d'ogni bene: Dio. Satana è per S. Paolo il mondo, la materia, la negazione spirituale. — Materia, esso ha lo spirito in suo dominio e se ne serve per perdere lo spirito. — Proteiforme, sa tutte le maschere, nega l'essenziale per la parvenza, l'unico per la molteplicità.

Satana è l'eternità nel contingente. Figura incarnata nell'arte, ha gran parte nella letteratura spagnola dell'epoca, specialmente negli *autos* di Calderon.

Di Satana, Don Giovanni, oltre l'attrattiva del corpo, la valentia del braccio, la mellifluità delle parole e col trionfo degli istinti più materiali, ha l'irrisione subdola e intenzionale del sentimento; ciò che appunto lo distingue dagli altri vari mostri e belzebù, pur non a lui

estranei, del teatro aureo spagnolo, da Cristobal de Lugo a Ludovico Eneo, traverso Leucino, Leonido.

A Satana lo hanno intenzionalmente riavvicinato quanti se ne sono compiaciuti nella loro arte, e per una reciprocità consueta in simili casi, da esso anche molti hanno appreso elementi psicologici alla figurazione poetica del tipo Satana e spesso ve l'hanno fuso.

Così, per esempio, il Satana-Don Giovanni di De Vigny (1823), con l'incanto di squisite menzogne perde la " Soeur des Anges " travestendo la premeditazione ghiaccia di tenera dolcezza (ricordare i lenti versi della *Seduction*, canto II:

> Le voilà sous tes yeux l'oeuvre du Malfaiteur !
> Ce méchant qu'ont accuse est un consolateur .....);

finchè calando verso l' abisso abbracciati, lo Spirito Malo denuda la rivelazione ghignante:

> — Serais-tu plus heureux? du moins, es-tu content ? —
> — Plus triste que jamais. - Qui donc es-tu ? — Satan —

Così il Demone di Lermontoff, da cui la vergine Tamara beve l'oblio del fidanzato uccisole e la perdizione. Lermontoff, come è noto, dalla seconda redazione del suo poema, che è del 1830, attraverso le seguenti del 1831, 1833, 1838-40, si ispirava al *Mistero* di De Vigny di cui prese qua e là qualcosa di più che motivi.

Fra le leggende rampollanti dalla concezione madre di Satana le due più universali sono quelle di Faust e di Don Giovanni. Se può apparire rischioso identificare un influsso letterario della prima sulla seconda, dacchè il libro di Spies del 1587 (6) non potè certo eludere le vigili scolte dell' Inquisizione spagnola, non mi pare per

altro improbabile che nel vasto impero ispano-germanico di Carlo V e I, in mezzo al cosmopolitismo, che le comunicazioni aperte, l'invenzione della stampa, la grande estensione dei domini spagnoli avevano apportato nelle correnti d'idee, alcun sentore della leggenda alemanna, già preesistente al libro di Spies (le prime menzioni di essa risalgono ai primi del 500), pervenisse in Ispagna. Certo che entrambe paiono far parte di uno stesso ciclo, anzi si direbbe che Faust contenga già in sè virtualmente Don Giovanni, non tanto perchè, prima di Elena, Faust pecca ripetutamente di lussuria con femmine infernali, quanto veramente perchè l'introspettiva profondità di Faust questo chiede all'occulto potere di Mefistofele: il capovolgimento nella liberante esteriorità di Don Giovanni. Don Giovanni è nell'anima di Faust una possibilità cosciente, quello che non è Faust per Don Giovanni.

Dev'essere perciò accettata non senza cautela la frase di Hebbel che " ogni Faust termina da Don Giovanni e ogni Don Giovanni da Faust " (7).

Entrambe sono eccezioni. Ma Faust è eccezione con base non nella vita esteriore e parvente, ma in quella intima dello spirito, è l'assunzione a simbolo di attitudini non frequenti nell'uomo. Faust cerca la felicità nel conoscere, frugando l'enigma fatale nei misteri dei suoi abracadabra e nel fondo delle sue fiale: la febbre che lo agita non a tutti è palese.

Don Giovanni è l'esasperazione di tendenze comuni a tutti; la sua fortuna è già contenuta virtualmente nell'argomento, che per il schopenhaueriano tranello della natura, s'imprigiona le simpatie della folla e degli eletti.

In Faust la volontà di male traversa zone di pensiero per attuarsi e il simbolo si sdoppia in duplice rappresen-

tazione: Satana e il Dottore-Mago, poichè dinamicamente ritratta è la compenetrazione di questo con quello: Mefistofele essendo per Faust, mutato lo scopo, quello che Virgilio per Dante: un duce.

In Don Giovanni questo processo è già risolto come antefatto, Satana già si trova effettuato in Don Giovanni e Don Giovanni è per se stesso il Satana dell'amore. Onde esso non solo non ha bisogno, come uscito di tutela, di un superiore elemento simbolico che l'integri, ma piuttosto di un elemento inferiore su cui possa far risaltare la propria eccezionalità: ed ecco il buon servo e "gracioso", la pecora del comun gregge, il cui buon senso non trascende i limiti del suo vello; il necessariamente buono; ecco il nuovo Sancho Pancia dai molti nomi: Catilinon, Passarino, Sganarello, Leporello di Tirso, Cicognini, Molière, Da Ponte-Mozart. Per quanto Faust è tragico e doloroso e non offre anse al gusto medio, Don Giovanni è attivamente umoristico e a tutti consente. La sua stessa valutazione dei valori è borghese e trita, per quanto eroica in Faust. Nonostante la forza attuativa di Faust sia maggiore, in Don Giovanni tutte le energie epidermiche si esteriorizzano e affermano in creazioni di stati d'animo intorno a sè, che Faust interiorizza in se stesso.

Nullo, Don Giovanni crea mondi di passione a torno a se; può riportarglisi la proclamazione che sarà del Mefistofele di Goethe: "Io sono parte di quella forza che continuamente vuole il male, e continuamente opera il bene".

Questa dritta fortuna di Don Giovanni dietro cui egli non affanna nè merita, questa assenza di sforzo con tal ampio prodotto d'azione irride di per sè alle sterili genuflessioni del sentimento e agli aneliti infruttiferi.

In Gautier così questa irrisione piange *(Comédie de la Mort)* :

> Conquérant oublieux, une seule de celles
> Que tu n'inscrivais pas, une entre les moins belles,
> Ta plus modeste fleur,
> Oh ! combien et longtemps nous l'eussions adorée,
> Elle aurait embelli, dans une urne dorée,
> L'autel de notre coeur (8).

E recentemente, così essa schianta beffarda dalle parole di Don Giovanni stesso (Henri de Régnier: *Les Scrupules de Sganarelle*, atto II, scena X):

" Taisez-vous, faible jouets de l'amour. Chapeau bas devant Don Juan. Ne suis-je pas le vivant reproche de votre lâcheté, le cris de vos sourdes haines, la victoire de vos défaites et c'est moi, dont vous évoquez, en vos désespoirs et en vos larmes, l'image armée et vengeresse ".

Faust inoltre si ribella allo stabilito in nome di una intima verità da rintracciare. Don Giovanni non si ribella se non in quanto alcunchè lo urti nella sua attività avventuriera, e la sua ribellione si libera subito nell'atto. Don Giovanni, senza amore, attua prammaticamente quell'azione del viaggiare, in cui Weininger identificherà interioristicamente l'amore: esso è dell'amore veramente l'Ulisse o il Pizarro: " caelum non animum mutans ", direbbe Orazio.

Per Faust la vita è un abisso di mistero, per Don Giovanni un fenomeno panoramico. Faust è profondo, Don Giovanni è vasto. L'uno rispetto all'arte lo direi filosofico, l'altro musicale. Non per incidenza, mi pare, il primo trova il suo capolavoro in un poema filosofico, il secondo in un opera lirico-musicale.

La fine che la leggenda attribuiva loro è simile. Faust in un banchetto è lasciato morto da una tempesta (la tempesta simbolica che si scatenerà anche nella commedia di Zamora), Don Giovanni in un banchetto è trascinato all'inferno talora con l'accompagnamento del temporale. Questi rapporti di simiglianza e dissimiglianza fra i due fantasmi vengono man mano intuiti e espressi nell'arte. Grabbe, dopo Vogt, li riavvicina in un unico piano di azione nella sua fantasmagorica concezione piena di luci e ombre, che è in fondo una titanica insurrezione del genio contro ogni forma di pastura e misura intellettuale.

Gautier (*Comédie de la Mort*) li raffronta nel doloroso grido di rinnegamento che si rimandano come due funebri scolte da baluardi di dolore (v'è anche un Napoleone, ma il suo grido è, ahimè! molto più fioco).

Teofilo Braga li riaccosta pure nella sua *Ondina do lago*, canto di una vasta epopea: *Visão dos tempos,* uno di quei grandi poemi a lunghe falde e dalle magne promesse, che non godrebbero le simpatie del Pöe.

Nel corso del tempo gli scambi tra Faust e Don Giovanni si fan più frequenti, sino a parere con l'Almquivist (9) e Alessio Alexandrovich Tolstoi (10) una persona sola.

La fortuna di Don Giovanni presso le folle è stata immensa. La commedia dell'arte italiana è piena di scenari dongiovanneschi. I numerosi convitati di pietra facevano la cuccagna del pubblico, più che altro con la comicità irrefrenabile degli pseudo Catalinon e la cubitale drammaticità della statua semovente, parlante e omicida. Ma non solo negli scenari rivive Don Giovanni:

già abbiamo notato quante menti gli diedero forme e vita, nè l'enumerazione è completa. Faust appare immobile e cristallizzato nell'unico capolavoro di Goethe. L'opera di Marlowe ne è obliterata, Lessing non può contarsi per le poche scene che ne restano, Lenau non esce molto bene dalla gara col Zeus di Weimar. Quanto ai Klinger, agli Schink, ai Baggesen, ai Nodier non è da soffermarcisi.

Riempito del significato interiore da Goethe, non vi è più ragione di vita per Faust. I suoi tratti esteriori essendo inconsiderevoli, bisognerebbe risuscitarne quelli interiori per una nuova significazione, dissolvere cioè la impronta goethiana. Ma Don Giovanni, che ha cuore e forza di amare tutto un mondo, ha anche un tal vuoto interiore da essere riempito successivamente di un mondo di significati, senza che ne sia intaccata l'importanza peculiare che è del tipo esteriore ed espresso. Corridore d'amore mai preso al laccio: questa la sua formula letterale, la quale in fondo alla sua ermetica precisione offre mille faccie prismatiche alle vedute più varie. Dato di fatto a cui possono affluire tanti presupposti e motivazioni.

Semplice avventuriere d'amore con Tirso, schietto e di getto — non esenti talune felici intuizioni — tagliato sul dosso dei mille *hidalgos* e *caballeros* del secolo, di cui narrano i viaggiatori da Camillo Borghese, il futuro Papa Paolo V, a madame Aulnoy (11), — che avevano tanto di scapestrataggine da infischiarsene dei dieci comandamenti e tanto di superstizione da temere di andarsene al Creatore senza il viatico, — eccolo cambiato con Molière e più con Rosimond in retore dalle proprie nequizie e in negatore loico come il diavolo dantesco.

Già figlio criminale con Dorimon e Villiers, diverrà infelice padre, redento dal proprio tormento, con Heyse, Echegarray.

Mostro pletorico e lestrigoneo con Zamora, si farà crudele stilista della sensazione con Balzac, Gautier, fatale fantasma di male con Espronceda, vittima di un sogno d'amore e da questo redento con Zorilla, così concedendo ai venti delle più varie fantasie.

Fra queste dissimili concezioni è facile trovare un elemento che consenta la stessa ampia distinzione che per Faust: in preromantico e romantico. Poichè, per giungere fino a noi, entrambi han da traversare il muro di fiamme del romanticismo. N'esce Don Giovanni rinnovellato attraverso la fantasmagoria di Hoffmann come Faust traverso la concezione di Lessing.

Faust per Lessing non è soltanto lo stregone sapiente, che dopo avere invano cercato la pietra filosofale vende l'anima al diavolo per averne i servizi; è il simbolo della ribellione inesauribile dello spirito umano insultante a tutte le colonne d'Ercole della conoscenza, per non raggiungere mai la divina certezza. Nello stesso tempo tanto lui quanto Don Giovanni non sono ormai peccatori, quanto eroi: e la loro stessa colpa — quando resta tale fino all'ultimo — assorge all'accezione più vasta di sublime coraggio simbolico, ove la riabilitazione non sia attuata nei personaggi stessi, cui non si consente più sempre di andare all'inferno, ma li si salva più comunemente in grazia di qualche Margherita o Ines.

Intanto nel lineare schema delle avventure del Don Giovanni mozartiano, Hoffmann nel 1814 inala la sua fascinosa concezione (12). Poichè il romanticismo ha sostituito al regno classico della pura bellezza il regno

dello spirito, e questo non trova che in se stesso la propria realtà, lo spirito sopravveste la forma, lo scultorio è sopraffatto dal profondo, dal vago, dall'intimo. René, Werter, Antony sono i maometti della nuova anima e della nuova arte: il mistero si fa elemento di bellezza: il patetico incanto della tenebra impone silenzio alla maschia energia del sole. E Hoffmann estrae dal cuore del vecchio giocoliere d'amore il nuovo simbolo. Don Giovanni non è più l'ilare vagabondo senza ideale, l'incurante picaro del sentimento. Il vincitore diventa un vinto, il carnefice beffardo una inconsapevole vittima del suo sogno. Ora, Asvero del sentimento, Don Giovanni nelle innumeri donne ricerca la donna sognata e impossibile, che ha intravista avanti il ricordo, che non godrà mai, perchè quando l'avesse tra mano essa non sarebbe più quella che ha sognato, perchè la sua felicità è fatta di lontananza come l'azzurro dell'aria. Egli si fa delle vittime strada all'irraggiungibile menzogna "sacrificando una bella a un'altra bella realizza ciò che il nostro spirito non immagina che come una promessa della vita futura".

Ha amato Donna Anna, ma in atto di supremo disprezzo (nel senso che Nietzche combacerà con l'amore) l'ha sacrificata al proprio male, e Donna Anna ha subito il suo contagio; evasane in un atto di rapina, ella non potrà rientrare nell'angustia pacata del quotidiano vivere, non saprà più indulgere alla melensaggine del fidanzato Ottavio, ma sarà l'amante, nel sogno, dell'assassino di suo padre, che ella dovrà volere, in nome della sua vendetta, morto.

Tale la stramba fantasticheria, onde Hoffmann, persuaso e ingannato dalla grande musica di Mozart, rimpolpa la magra trama dei due atti di Da Ponte.

Certo Don Giovanni concepito come tale smagato sognatore di una forma di bellezza divina, meglio appagherà le vaste seti d'azzurro dei tempi vicini a noi, quando l'*Élévation* baudelairiana si avvicenda in inquietudini creatrici di poesia con i contorcimenti infernali dei suoi *cauchemars*.

Nato è il secolo di De-Musset, di Gautier, di Gérard de Nerval, di Verlaine; anime e braccia chiedono la tregua del cielo dai flutti delle rauche passioni soverchiatrici. Sull'orgie notturne impallida stralunata la verginità del cielo inaccessibile, nelle albe dell'anima. Abbiamo voluto conoscerci e abbiamo paura di noi. — È la nuova malattia — diceva la diagnosi classicista di Duvergier de Hauranne.

Don Giovanni si ricompone ai nuovi tempi, e rifà alla Byron; così in Don Felix Montemar di Espronceda v'è molto del Corsaro e del Manfredi, per quanto nulla di questi è nello stesso Don Giovanni byroniano, che è tutta una gamma d'ironie scottanti e multicolori, una collana sfilata di rinnovati episodi psicologici, un pretesto, in conclusione, per la rivelazione intima, sotto gli inganni dell'ironia, del cantore d'Aroldo.

Ma il poeta che più sentì il nuovo Don Giovanni è indiscutibilmente De-Musset. Tutta la sua opera — già l'abbiamo osservato — gravita intorno a questa magnetica concezione.

Gli stessi palpeggiamenti quasi lubrici, onde il poeta rivolta nella fantasia la sua idea, nello sforzo di possederla, mostrano quanto esso gusti il supplizio volontario e voluttuoso di creare a sè la suggestione della realtà di Don Giovanni, come il debole gode nell'immaginare la sua vendetta compiuta dal forte. Folgorato nell'anima

adoloscente dall'amore — realtà maligna — il doloroso figlio del secolo si rifugia, piangendo le sue lacrime vere, nella marmorea sublimità sessuale del suo vagheggiato despota d'anime, come chi preme la fronte febbricitante sul ristoro di un marmo. "Si l'on pouvait changer d'amour comme d'habit!". Dalla più dolorante negazione soggettiva di Don Giovanni, ecco espressa la più viva concezione artistica di esso.

De-Musset ama Don Giovanni, che è indifferente alla Sand, lei stessa dongiovannesca (13). Tanto è vero che l'arte è spesso meno rivelazione che tradimento, — come sotto il riso di rasoio di Lord Enrico (14) è già virtualmente il pianto religioso del *De-Profundis*.

De-Musset non ha una fissa idea di Don Giovanni; ovvero partendo dalla concezione di Hoffmann, si compiace nella sua figurazione di peggiorarla; così in Namouna, dopo le lunghe divagazioni che riempiono il secondo canto, e dopo aver ricolorata la nota concezione del Don Giovanni "candide corrupteur, fouillant dans le coeur d'une écatombe humaine, pour y chercher son Dieu", conclude, ritornato al suo eroe alquanto dimenticato:

> Ce que Don Juan aimait, Hassan l'aimait peut-être,
> Ce que Don Juan cherchait, Hassan n'y croyait pas.

Tranne che nelle *Confessions*, in cui è il cifrario dell'anima sua, il poeta non ci ha altrove rappresentato che la fase fattiva, già prodotta del suo personaggio: "la chute de l'ange" che è in Dumas, in Merimée e in Echeverria, era già nell'anima sua: nell'arte soltanto, egli poteva proiettare il proprio inverso; realizzarlo nel suo intimo

sentimento, no; e nel divario tra il naufrago anelito del sentimento e la realtà lì viva e visibile e invitante nella fantasia, sta appunto la vera tragedia di De-Musset.

Ma anche ove la creazione del poeta vorrebbe essere più staccata e impersonale, l'anima lirica di lui insorge, interviene. Più egli si forza di estrar su dal suo dolore le concepite figurazioni di fredda crudeltà ed allegro cinismo, più queste si vedono gocciolare del suo sangue. Si potrebbe dire che tutti i suoi pseudo Don Giovanni (chè Don Giovanni in persona egli non fa agire se non nella scena frammentaria: *Une matinée de Don Juan)*: Mardoche, Dalti, Tiburcio, Hassan, sono veduti attraverso gli occhi di lacrime di Rosine, Portia, Miss Molen, Namouna.

Come si potrebbe anche osservare, che i Don Giovanni di De Musset aspirano al tipo di Lovelace, nonostante la sottile distinzione del secondo canto di Namouna. Questo rampollo inglese della genealogia dongiovannesca è una nuova espressione di scienza del male: altrove l'origine satanica di Don Giovanni non si manifesta con più cruda negazione del sentimento quanto in Inghilterra, a cominciare dal *Libertin* di Shadwell. La patria già di Rochester, di Buckingham, di Killigrew, di Aubrey de Vere produce nel 1748 in Lovelace di Richardson il raffinato adoratore di sè, dispregiatore del dolore e "de la populace", aristocrate della perversione, stratega delle anime e chimista dei sentimenti, che ne regola le mosse e ne determina le combinazioni: quella scienza d'amore, istinto in Don Giovanni, già cosciente con Molière, è in lui esperienza acquisita e feroce: a Don Giovanni il rapido possesso e un'alzata di spalle, a Lovelace il ferino prolungamento dell'agonia della vittima: a Don Giovanni

le mille e tre, a Lovelace anche una sola, ma goduta ferocemente.

A Don Giovanni il prodigare l'illusione della felicità sotto la premeditazione dell' inganno; egli è "l'épouseur de tout le mond".

A Lovelace il negare l'illusione della felicità alla donna amante, il rifuggire dal mezzo più spiccio per ottenerne i favori.

Ora l' influsso di Lovelace precedente la nuova concezione romantica fecondò la letteratura francese dei più tortuosi sadismi dello spirito, dei cerebralismi più delittuosi, talora sotto il pretesto trito della rappresentazione del vero a scopo di bene: depravazione intellettuale che culminerà nelle *Liaisons dangereuses* di Chaderclos de Laclos nel 1782, e nelle raccapricciantì Giustine e Giuliette del molto bestiale Marchese, per tornar oggi a rieccitare la candente concezione barrèsiana macabro-granguignolesca del Don Giovanni assassino di uomini — oltre che seduttore di femmine — che finisce pentito in un ordine religioso, con lo scopo di assistere, con transversa pietà, al supplizio i condannati a morte e poi darne i cadaveri in pasto alle belve (*Du sang, de la volupté et de la mort.* — Une visite à D. J. —).

Lovelace e Don Giovanni pertanto, arricchiti l'uno dell'esperienza dell'altro, fusi in un tipo, più eletto e finito, ispirarono altresì gli eroi byroniani, il Don Giovanni di Balzac, gli esteti dandy di Gautier, il Marquis de Priola di Lavedan, gli Onieghin (15), i Petschorin russi; nè saranno elementi estranei — tesi a parte — al Robert Greslou di Bourget.

Ma fra tanto fluttuare di fantasie dongiovannesche può avvenire ad alcuni di sentirsi un po' girar la testa, e di

domandarsi dove sia mai andata e se ci sia mai stata quella fedeltà con se stesso, che pur in fondo, già abbiamo osservato in esso; dove sia la faccia vera di questo Buddha dalle cento incarnazioni.

Già più indietro ci si è presentata l'occasione di soffermarci per via di raffronto a lumeggiare le caratteristiche del tipo. Definizioni e identificazioni se ne sono tentate a iosa. Una un po' ridicola è quella di Pí y Margall, che prende il Burlador come letto di Procuste di tutti gli altri Don Giovanni, che vi misura sopra (16).

Per prenderne altre per saggio, Aicard vi vede, nota fondamentale, l'egoismo (*Don Juan*, 1889, Prefazione); Larrumet, l'orgoglio (nel *Temps*, 17 febbraio 1912); Prevost, la celebralità (*Un voluptueux,* novella); Stendhal, una specie di turismo del sentimento (*De l'amour*); Gautier, (in molte novelle, es., *La toison d'or,* e in un articolo del 27 Gennaio 1843 dell'*Histoire de l'art dramatique en France*) e Kierkegaard (*Diario di un seduttore*) l'estetismo: e si potrebbe continuare col pericolo di fare una lista... molto dongiovannesca. Tra le parabole delle tante fantasie, trovar l'acme della nota unica non è veramente così facile, per chi resti nell'arte; chè ove creda di averla ghermita, ecco un particolare avverso che ci mette la coda e gli scompiglia ogni cosa.

La psicologia pertanto non riconosce in Don Giovanni il sensuale com'è opinione comune. Il possesso non è per lui fine di piacere, quanto piacevole liquidazione di conti d'amore, nè egli desidera mai tanto una donna da averne il bisogno fisico, che risulterebbe in legame.

Due minuti prima di possedere qualsiasi Tisbea può sempre ordinare i cavalli che debbono portarlo via. Si comporta con le donne, come confessa nel dramma di

Zorrilla, col minimo spreco di forze e di giorni. Di questi:

> Uno para enamorarlas,
> Otro para conseguirlas,
> Otro para abandonarlas,
> Dos para sustituirlas
> Y una hora para olvidarlas.

La sua impervia e gaia inaccessibilità non offre anse alle prese del senso, sebbene le testimonianze delle sue gesta lo facciano coincidere col libertino. Altro tipo, frequentemente confuso con Don Giovanni, è quello del seduttore sentimentale, che nella commedia di Tirso è rispecchiato in Ottavio. È l'uomo che si oblia in ogni suo amore... per riprendersi il giorno dopo; innamorato oggi fino alla pazzia di Donna Isabella, domani lo sarà altrettanto di Donna Anna: anch'egli riempie le sue liste degli oblii del suo cuore, ma dopo averle segnate del sangue della sua anima: vive potentemente tutti i suoi momenti d'amore: quando capita diviene necessariamente lo zimbello di Don Giovanni, che è padrone di sè.

Questi pertanto, concepito l'amore come la tendenza di due imperfezioni a ricomporsi in unità — concezione di Aristofane del convito platonico, ripresa e arricchita da Weininger — e considerato il sentimento come la decezione della sessualità, psicologicamente potrà dirsi l'unità sessuale perfetta attuantesi attraverso le frazionali decezioni femminili.

Ecco in Gautier si determina:

> Je restais toujours, comme la salamandre,
> Froid au milieu du feu.

Lovelace non è che una nuova forma di Don Giovanni, che non ne muta l'essenza.

Come tale, esso nella vita e nell'arte, è un'ampia intitolazione comprensiva di un gran numero di figure che vi si rapportano con più o meno variazioni e oscillazioni; così non deve far meraviglia, se tra le molteplici concezioni artistiche che fanno capo a questa formula, ve n'abbiano che paiono evadere da essa: Don Giovanni può finire innamorato, converso al bene o ribelle, caparbio fino all'ultimo; ciò modificherà momentaneamente gli attributi del personaggio, senza intaccarne il senso individuato, come una licenza poetica non lede le regole grammaticali.

Trovata che si sia questa chiave misteriosa della definizione dongiovannesca fuori dei marosi delle fantasie, si possono aprire i forzieri delle molteplici creazioni e riconoscervi il tipo sotto spoglie e nomi diversi. In questo modo esso può, ad esempio, ritrovarsi oltre che nelle figure femminili della contessa Hahn-Hahn, anche in quelle del grande sinfonista norvegese dell'amore Hamsun (Dagni, Edvarda, Victoria) (17).

Non occorre dire che nell'accezione comune Don Giovanni sarà sempre nient'altro che il corridore d'avventure e il gaudente sfrenato: non v'è bisogno ai comuni usi di preoccuparsi delle distinzioni, che possono giovare allo psicologo.

In conclusione, esteriormente la nota caratteristica di Don Giovanni sarà la fortuna in amore, interiormente e psicologicamente l'insensibilità creatrice di opposti.

Weininger, nei suoi speciosi abbozzi di metafisica (18) dopo aver affermato essere l'atto d'amore una specie di assassinio, ne deduce un'identificazione tra Don Giovanni e il tipo assassino.

Come l'assassino — egli sogna — dopo l'omicidio torna ad aggirarsi nel luogo del delitto, per richiamare la

memoria di se stesso, così Don Giovanni ha bisogno di donne per accorgersi di se medesimo, ed entrambi fanno della negazione una posizione.

Ma tutto si riduce a una immagine fascinosa che può gradire, non persuadere, come tante illuse verità di quel tragico intelletto.

Anche chi gli conceda la premessa, egli non ha visto nel tipo Don Giovanni che la già nota significazione più esoterica di lussurioso: come d'altra parte si è foggiata del tipo assassino una impossibile astrazione prescissa da ciò, che l'operazioni, che mentiscono Don Giovanni, necessariamente e veracemente asseverano l'assassino; e a queste concorrono, secondo pare allo stesso Weininger, impulsi passionali e sensuali — a Don Giovanni estranei o secondari. Da contrapporre a questa veduta superficiale che scambia Don Giovanni per il lussurioso-tipo, toccheremo l'enimma fisiologico di Gionata Swift, in cui pure si è d'accordo nel riconoscere un tipo vissuto di dongiovannista? (19).

Ma fermata per ora la nostra definizione, la dongiovannistica — se mi si consente questo vocabolo — ce n'offre le maggiori riprove; e dagli elementi contribuitici dalle varie imposizioni alle miriadi di figure vissute o immaginarie, il tipo, che la definizione presuppone, si può ricostruire.

Già di per sè il fatto stesso del passaggio insensibile di amore in amore mostra la sfericità senza presa del l'organismo sentimentale dongiovannesco. Egli ha un repertorio di "segni e di parole ornate" senza indirizzo, che sparge capricciosamente qua e là. In De-Musset (*Une matinée de Don Juan*) ha preparato una lettera di amore che pensa di far cadere dalla finestra sul più pic-

colo piede femminile, che Leporello gli indicherà. In Campoamor scrive cinque lettere uguali a cinque donne di diverse nazioni. Nella vita, Mirabeau dal carcere di Vincennes scrive lettere appassionate, nei suoi momenti dongiovanneschi, oltrechè a Sofia Le Monnier, anche a Giulia Danvers, e in nome della triade, aspira anche alla principessa di Lamballe (20).

Argutamente si osservò che solo si può dire di saper parlare bene una lingua, quando si può fare dello spirito in quella lingua. In tal caso Don Giovanni sa diabolicamente la lingua del sentimento.

Saint-Preux di Rousseau non ha più occhi nè cuore che per la sua Giulia, l'amore essendo la più esclusiva delle passioni. Don Giovanni non sa risolversi a chiudere il suo cuore "fra quattro mura"; "non vuol defraudare nessuna delle belle, delle giuste pretese ch' esse hanno sul suo cuore"; anzi "se avesse diecimila cuori, diecimila ne darebbe via" (Molière).

Nel fatto e fuor di metafora egli dà poco o niente.

Dirà sempre: — Io — quando la sua innamorata dirà perdutamente: Noi (Balzac).

Nessuno dei deliri sensuali, che sono colpa e pena agli erotici, nessuna di quelle adorazioni ingenue della voluttà che sono dell'anima primitiva: vuol posseder Donna Anna e se la spassa con Pispireta (Zamora), lascia Donna Ines che ha tra le braccia, per correre da Donna Anna e poi tornare da quella (Zorrilla), brucia gli stessi incensi alla padrona Donna Elvira e alla cameriera (Da Ponte-Mozart).

Il suo amore è cosi pandemio, che può anche bendare la scelta.

Pensa di possedere Donna Anna senza conoscerla (Tirso).

Arriva a non far differenza tra belle e brutte (Bertati), nè tra giovani e vecchie (Da Ponte).

Di tutto sa servirsi mirabilmente ai suoi fini. A Donna Anna (Goldoni) dice che è venuto in Castiglia, soltanto perchè attratto dalla bellezza famosa di lei.

Il Marquis de Priola, sapendo che Madame Savières si reca a fare il bene nelle case dei poveri, le dichiara che l'ha seguita cento volte, preso di lei.

La sua passione sono i tiri doppi. Già in Molière tiene a bada due donne lusingandole tutte e due contemporaneamente. Ai giorni nostri il Marquis de Priola si ripromette, se Madame Savières vorrà sbarrargli la strada a riconquistare Madame Le Chesne, di prendersi anche lei " en passant, voilà tout ".

Neanche la carità di madre gli è traguardo. Bel-Ami finisce per buon calcolo con lo sposare la figlia di colei che ha cominciato col possedere (Maupassant). Dissolve le affezioni già stabilite con l'acido della sua tormentatrice insensibilità. Ove passi, nugoli di dissidi e polveri di rancori si sollevano sotto i suoi piedi. Aminta e Patricio stan per sposarsi, ma egli sopravviene, la sposa si riempie di turbamenti e il matrimonio va a monte almeno fin quando torna utile a lui (Tirso).

Mathurine e Pierrot hanno un bel tortoreggiare; ecco Don Giovanni e il povero Pierrot passa in ultima riga (Molière).

È del tutto estraneo alle sue conquiste per quanto indifferente nella scelta.

Affida Donna Elvira al suo servo che è scambiato per lui, senza preoccuparsi del pericolo (Da Ponte). Scambia con l'amico Don Garcia le sue amanti (Mérimée).

Desgenais di De Musset manda la sua amante dall'amico, per sollazzarlo (*Confessions d'un enfant du siècle*).

Il Morn in quel suo americanissimo libro *Il Mondo è tuo* tradotto in italiano dalla casa Lattes (1907), in un capitolo alquanto alla carlona, ma con sprazzi di intuizioni, sul Don Giovanni considerato in rapporto alla vita, nota che l'abilità sua è di saper cogliere il momento opportuno. Giustissimo. Per altro nell'idea astratta e comprensiva che ce ne siamo formata, la forza intaccatrice di Don Giovanni è per principio più forte di ogni più profonda combinazione di sentimenti: e in ciò è il gran tragico, che può vestirsi di comico, dell'essenza dongiovannesca, identificata già con l'irrisione del sentimento. Si può partire dalla teoria delle affinità elettive di Goethe. L'affinità di Don Giovanni è, per principio, trascendente i particolari addentellati: estrema, solare, senza deboli per alcuna cosa, coincide con la *disaffinità;* suo polo opposto.

La lussuria implica rattenimento, pigrizia (Dante, per contrappasso, fa correre i seduttori di femmine, sferzati dai diavoli dell'Inferno; e i lussuriosi rapinati dalla bufera infernale o eternalmente andando tra le fiamme del Purgatorio); Don Giovanni, per contrasto, è libero sempre come vero acrobata.

Tanta immensa produttività esteriore non può contenere che un altrettanto immenso vuoto interiore.

Faust, ce lo figuriamo vecchio adunco, curvo sui suoi alambicchi, a spiare il verbo occulto, mentre un teschio di morto gli irride dai gran denti serrati come una tenaglia.

Don Giovanni contrappone l'eterna giovinezza, la cantante giocondità scorrazzante d'aiuola in aiuola d'amore.

Che fa se Faust sia ringiovanito da Mefistofele; e Don Giovanni finisca da frate in Dumas? Un tipo non è una biografia; coglie il tratto essenziale, che non varia per variar d'elementi.

Non sebbene, ma appunto perchè vuoto interiormente, la trasmutabilità di Don Giovanni è massima. Nell'individuo di un'esatta personalità psichica, ogni atto è contrassegnato della sua origine, e le manifestazioni sono inarginate in ben definiti limiti di carattere, onde proporzionalmente difficile gli è mutar di aspetto. Don Giovanni si maschera continuamente. La qualità infatti quasi universalmente aggiuntagli è l'abilità prodigiosa di proteista. Si camuffa da duca Ottavio e da Della Mota in Tirso; muta d'abiti col suo servo in Cicognini; in Molière, dopo di ciò si traveste da contadino; si fa scambiare pel suo servo davanti a una schiera di contadini armati contro di lui, in Da Ponte.

Se Lovelace non cambia d'abiti come Don Giovanni, la dissomiglianza non è grande: egli attua interiormente quelle trasmutazioni che Don Giovanni pratica manifestamente.

NOTE ALLA PRIMA PARTE.

(1) Namouna di De Musset, compreso, nel 1832, nel suo secondo libro *Un spectacle dans un fauteuil* in cui dopo i *Contes d'Espagne et d'Italie* del 1830, De Musset definisce il suo posto nell'arte ; - Rolla, del 1833 ; - *Fortunio,* romanzo di Gautier del 1838.

(2) Nel romanzo russo di Lermontoff — uno dei più irrequieti sezionatori dell'anima moderna, morto in duello, com'è noto, il 15 Luglio 1841, a Piatigorsk —: *L'eroe dei nostri giorni.* La migliore edizione russa delle sue opere è quella di *Alex. Viskovator* (Mosca, 1891, 6° vol.). Il romanzo citato, che è veramente più che altro una raccolta annodata di novelle, fu già tradotto in francese dal De Villamarie. Ed. Stock, 1904. Testè del Lermontoff, la *Renaissance du livre* nella collezione *Les cent chefs-d'oeuvres étrangers* ha pubblicata tradotta una scelta delle opere, fra cui brani dell'*Eroe dei nostri giorni* e il *Demone.* Nella Biblioteca Univ. Sonzogno v'ha anche tradotta una parte dell'*Eroe.*

(3) In *Les Diaboliques*: " Le plus bel amour de Don Juan ".

(4) Il tipo di Don Giovanni non mi consta assolutamente sia stato tentato dalle morse della scienza sperimentale, nonostante alcune precursioni di ultimi scienzati.

Non sarebbe il primo caso in cui l'arte presta il nome e l'intuizione a fenomeni e a ricostruzioni della scienza. Anzi si può dire che sia un caso normale (si ripensi alle figure vissute o fantastiche Saffo, Amleto, Masoch, Sade, Bovary, e ai profitti che ne ritrasse la scienza e la psicologia per i suoi scandagli e le sue denominazioni).

(5) Georges Gendarme de Bévotte : *La légende de Don Juan et son évolution dans la littérature des origines au romanticisme.* Paris, Librairie Hachette, 1906.

Compiuto studio della leggenda fino al romanticismo. A quanto mi consta, la seconda parte — dal romanticismo ai giorni nostri — non è uscita. È a questo volume che mi riferisco ogni qualvolta cito l'autore.

(6) Il libro dell'editore Giovanni Spies di Francoforte sul Meno *Historia von D. Johannes Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler,* ecc., che dà la prima forma della leggenda di Faust.

Non sono riuscito a trovarne notizia di traduzione spagnola nè del tempo, nè posteriore; e neppure del rimaneggiamento di Widman del 1796. L'Inghilterra e la Francia invece ne contano presto edizioni tradotte e imitazioni.

(7) *Tagebücher*, Berlin, 1887, II°, pagina 512. Cito dal Farinelli — Don Giovanni — *Giornale storico*, ecc., 1896, vol. 1., pag. 300. Mi riferirò a questo studio quando mi avverrà di citare il Farinelli.

(8) *Comédie de la mort*, nella raccolta delle sue poesie, 1845. Ponte di transizione fra il macabro rudimentale di *Albertus ou l'âme et le peché* (1833) e il gelo squisito di *Emaux et Camées* (1852).

(9) Di Carlo G. Almquivist, svedese, è noto il libro di gran mole e molti volumi: *Libro di rose canine*. Il 1° volume è del 1834. Il 5° volume (1854) contiene la storia intimamente esodica di Don Giovanni, padre, intitolata *Ramido*. Don Giovanni spende nel culto del pensiero e dello spirito quel tempo che già gettava nel correre dietro al piacere.

(10) Alexis Costantinovic Tolstoi: *Don Giovanni*. Del 1896, è uno studio del Barone di Berwick su questo poema drammatico.

(11) Camillo Borghese, auditeur de la Chambre Apostolique en 1594: *Relation du Voyage en Espagne*, nel libro di Alfred Morel; - Fatio: *L'Espagne au XVI et au XVII siècle*. Bonn, 1878. - Contessa D'Aulnoy, *Relation du Voyage d'Espagne*. A la Haye, 1692.

(12) Hoffmann nella prima parte delle *Fantasiesstücke in Callot's manier*, pubblicate a Bamberga nel 1814.

Il titolo del racconto è: *Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*.

(13) Sulle relazioni fra la Sand e De Musset possono giovare le ultime interessanti notizie della nipote del loro editore François Buloz, Madame de Pailleron. *Revue des deux Mondes*, 15 aprile 1918.

(14) È forse superfluo avvertire che si allude a uno dei personaggi principali del noto *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde.

(15) *Eugenio Onieghin*, poema di Puskin.

(16) Prefazione alle "Comedias de Tirso de Molina y Guillem de Castro" in *Colección de Libros españoles raros ó curiosos*, non priva di errori madornali, dice il Farinelli giustamente.

(17) Di Knut Pedersen, detto Hamsun, poco è tradotto in italiano. È nota un'infelice traduzione del romanzo *Misteri* del 1892, tentata dalla casa Sandron, col titolo più commerciale: *Era pazzo?* La

Nuova Antologia ne ha fatto conoscere nel 1916, 16 luglio, il dramma: *Alle porte della gloria*, e nel 1916, marzo e aprile, il romanzo: *Pan*.

Senza i feticismi dei russi che adorano questo autore, esso è degno veramente di essere conosciuto per un'originalità sorprendente di spiriti e di forme, oltrechè per l'esasperante concezione dell'amore.

Dagni è l'eroina dei *Misteri;* Edvarda, di *Pan;* Victoria del romanzo omonimo.

(18) Otto Weininger, *Metafisica*, frammenti, nel volume tradotto dalla casa Bocca: *Intorno alle cose supreme*.

(19) Possono vedersi schiarimenti in Forel: *Questioni sessuali*. È noto l'interessante capitolo che il Taine dedica a questo autore nella sua *Littérature Anglaise*.

(20) Il De Roberto ha su questo proposito un felice studio nel volume: *Le donne, i cavalier...* (Treves). È il terzo studio della raccolta.

PARTE SECONDA

La Leggenda e il Burlador

Da quanto ho esposto e in alcun modo anticipato nella prima parte consegue che, a mio credere, Don Giovanni appare, sì, per la prima volta nella commedia *El Burlador* (1), ma non è qui la sua prima patria. Ovvero la leggenda dovette preesistere all'opera drammatica; e per quanto non è verosimile quel che crede Gendarme de Bévotte, che Tirso o chi per lui primitivamente fondesse nel Burlador gli elementi di varie leggende, altrettanto credibile mi pare, non essendo la commedia tal cosa da spiegare la fortuna del suo eroe, che questa piuttosto si riconnetta alla leggenda anteriore, alla quale inconsapevolmente bruciano gli incensi dei plausi della folla e simpatie degli autori.

Certo l'autore del Burlador cambiò, arricchì, o impoverì, ma la leggenda non pare l'inventasse lui: guardando bene, il meccanismo stesso della commedia — e lo vedremo — mostra uno sforzo della fantasia dell'autore nell'inserire per entro la prestabilita tela della leggenda

l'opera sua viva: lungi dal creare si direbbe che ormeggi. Quell'episodio della statua (atto 3°, scene X, XIII, XIV, XXI) è così appena e primitivamente presagito da quelle parole di Don Giovanni a Aminta: "...Me dé muerte un hombre... (Muerto — Que vivo, Dios no permita) (atto 3°, scena VII)".

L'irragionevolezza di quella visita tanto necessaria alla chiesa dove è la statua, ha fatto nascere il bisogno in tutti i rinnovatori della leggenda di spiegarla in qualche modo: o con lo scampo cercatovi dall'aggressione dei due sicari Fabio e Don Luis (Zamora), o col ripararvisi dall'inseguimento delle guardie (Goldoni) o col fortuito imbattersi in essa, nell'evasione dalla casa di una vittima recente (Da Ponte) o con lo schernevole desiderio di vedere il bel monumento della vittima (Zorrilla): nel Burlador è appiccicata lì, come seguendo uno schema estraneo.

Le ultime scene poi mostrano nell'autore, oltre il mancar della possa della fantasia, lo scrupolo anche di essere andato troppo oltre; scrupolo che par fornirgli talune forbici a ritagliare *in cauda* e con più armonia con le necessità del tempo e anche le proprie convinzioni, la rappresentazione del suo scellerato che la leggenda meno scrupolosa e più sincera doveva forse meglio conservare coerente con se stessa.

Il colorito religioso è certo in Don Giovanni più evidente che in Faust: evidentissima la morale che a guisa di cabaletta qua e là fa capolino, anche prima della fine del tutto ortodossa, dalle recriminazioni sempliciotte del buon Catalinon. Anche la leggenda di Faust terminava con un banchetto..... veramente indigesto pel commensale incriminato: banchetti e conviti sogliono essere, in grande quantità di tradizioni, leggende e opere d'arte del Cri-

stianesimo, occasione per l'esplodere *inter dapes* di qualche gran crisi morale: relazione che può offrire il destro, a chi voglia coglierlo, di discutere dei rapporti molto umani fra lo stomaco e lo spirito...

In Don Giovanni, a differenza che in Faust, i banchetti sono due: uno in casa sua, l'altro di restituzione alla cappella della statua invitata. L'invito a cena a un morto quasi invariabilmente si ripete per molte leggende europee, che formano pressochè un ciclo, dove accade di solito che alcuno per ischerzo o per ischerno s'inviti a cena un morto; questi puntuale contro ogni aspettativa si presenti e ricambi l'invito; e al secondo pasto il povero diavolo o viene spedito all'inferno o passa qualche brutto quarto d'ora: esempio e monito a non turbare l'ultimo riposo nè deridere i sacri ignoti.

Tale la (2) leggenda Alsaziana dell'individuo, che dopo i reciproci due inviti, nella mensa funebre, assiste ai castighi eterni e ne resta esterrefatto.

Tale il racconto piccardo *Le souper du fantôme* del Sebillot, in cui un tale dopo essersi divertito con una testa di morto invita ed è invitato al solito, e assiste a tali brutte cose, che per l' impressione si fa prete.

Analoga la leggenda irlandese (raccolta dall'Arnason), e quella prussiana intitolata: " Die erhängten Gästen " e ancora quella portoghese " Mirra ", raccolta dal Braga. Altrove eccezionalmente, nella leggenda brettone riportata dal Rodrigues-Solis, i due pasti si fondono nell'unico primo, dove scoppia la punizione fatale.

Notevole fra l'altro la romanza raccolta da Juan Menéndez Pidal nelle montagne di Leon — e ricordata dal Cotarelo (3) nella sua biografia di Tirso — in cui un libertino (notevole la determinazione) trova una testa di

morto, le dà un calcio; poi segue la stessa storia delle altre leggende, con la morte finale del sacrilego al secondo convito. A questo ciclo di leggende si riconnette il famoso dramma tedesco (4) " *Storia di Leonzio conte che corrotto da Machiavelli ebbe fine spaventosa* ", che nel 1615 a Ingolstadt veniva rappresentato dai gesuiti, e ripetuto nel 1635 a Iglau in Moravia, nel 1658 a Rottweil, nel 1677 a Neubourg e via proseguendo per il 600 e 700. Per l'innanzi era stato rappresentato in Italia, ove par certo sia nata la leggenda (5).

Leonzio, in cui è rappresentato il simbolo di un ateismo o paganesimo intellettuale, che l'umanesimo aveva potuto introdurre in Italia, e di cui i gesuiti vedevano il diabolico vessillifero in Machiavelli, è un eretico, che nella prima parte dell'opera dei gesuiti compie alcune gesta criminose estranee alla comparazione con Don Giovanni. Una sera, nella seconda parte, incontra in un cimitero un teschio — che è proprio quello del suo avo Geronzio — e lo invita a cena. Il morto si presenta e, issofatto, dopo avergli detto che è venuto a ricordargli che c'è una vita eterna, glielo prova sfracellandogli la testa contro la parete.

L'individualismo e il culto fisico fanno di Leonzio un tipo tutto italiano del rinascimento, come la spavalderia e pur la superstite religiosità fanno di Don Giovanni un tipo spagnolo; sebbene anche su questa religiosità di Don Giovanni mi pare che si esageri; egli non è ateo, non bestemmia, non fa della filosofia empia; ma dalle sue riserve e dai suoi " tan largo me lo fiais " a una recisa negazione il passo è breve. Solo, per la negazione, che è in Leonzio, occorre una supposizione di ragionamento a Don Giovanni estraneo: egli è già in Tirso un po' del " due e due fanno quattro " come sarà decisamente in Molière.

Pertanto nella leggenda di Leonzio, tipo di reo intenzionale e più complesso, la parte immaginosa è poca, il convito è unico e frettoloso; in Don Giovanni, tipo di reo per istinto e senza complicazioni intellettuali, le cose vanno molto più per le lunghe; l'immaginazione si compiace di arricchirne l'avventura finale. Inoltre il duplice convito offrirà all'autore del Burlador il modo di dare un'altra pennellata al carattere di "españolesca arogancia" del suo personaggio, mettendone in mostra il punto *de honor;* poichè egli si arrenderà all'invito della statua di Don Gonzalo "porque se admire y espante-Sevilla de su valor".

Questo primo componente della leggenda è il superstite prodotto del sacro errore dell'anima popolare davanti alla cristiana religiosità della morte.

Altro elemento caratteristico della leggenda dongiovannesca è quello della statua vivente. Anch'esso non è nuovo, anzi risale più in là che non quello dell'invito a cena. Attribuire al marmo una vita fittizia e vederlo vivere per qualche impulso emotivo, era gia un trapasso facile a fantasie primitive. Vi è già un legame significativo fra il mito di Niobe, in cui lo spasimo del dolore si agghiaccia in marmo, e quello di Galatea, che da marmo balza a vita davanti all'artefice stupefatto.

Il Farinelli ricorda le "statuae incessurae" di Apuleio, la statua detta "Salvatio Romae" che avvertiva i Romani dei tumulti che scoppiavano nell'impero, secondo l'Anonimo di Salerno del secolo X, la statua di San Nicola della leggenda omonima, che punisce il ladro delle candele, ecc.

Più sintomatico il riferimento fatto da Gendarme de Bévotte della narrazione di Dione Crisostomo (*Discorsi*, 31) e Pausania (*Viaggio in Elide* l. VI, cap. XI)

della statua dell' atleta Theogene di Thasos, innalzata dagli Eleati, che, insultata da un invidioso, una notte, balza dal piedestallo e lo schiaccia.

Anche Virgilio fa che s'animi il simulacro di Pallade nel racconto del falso Sinone (*Eneide*, II, v. 172-175).

> Vix positum castris simulacrum arsere coruscae
> Luminibus flammae arrectis, salsusque per artus
> Sudor ivit; terque ipsa solo (mirabile dictu)
> Emicuit, parmamque ferens hastamque trementem.

Una leggenda siciliana, riadorna di colori immaginifici dal Cesareo nelle sue *Leggende e fantasie,* presenta pure lo stesso motivo che in Don Giovanni. Il barone di San Rizzo beffa la statua di Don Giovanni, Cavaliere di Terrasanta, gettandogli del vino in faccia e parlando sboccatamente della moglie di lui, lì presso scolpita anche lei: la statua si anima repente e lo stramazza a terra cadavere con un colpo della manopola ferrata. E moltissime altre fantasie antiche e moderne ripetono lo stesso motivo.

L'opera più vicina al Burlador, in cui appare l'esempio di una statua animata, è la commedia di Lope che tutti gli studiosi di Don Giovanni dal Tiknor in poi citano in proposito: *Dineros son calidad,* la cui composizione non risale oltre il 1590.

Ottavio, figlio del conte Federico che si è rovinato finanziariamente per il Re Enrico, errando povero, s'imbatte nella statua del Re Enrico e preso da un impeto d'ira molto umano, si sfoga in insulti contro il marmo odiato. Segue una singolare tenzone fra lui e la statua, nella quale il coraggio di Ottavio trionfa e quella gli dice di averlo voluto mettere alla prova, e di restituirgli il denaro paterno.

La coincidenza è poco più che casuale; la leggenda

dongiovannesca certo non può dover niente a questo episodio, a cui del resto non l'avvicina che una molto esteriore somiglianza, essa, che nella sua prima formazione, era evidentemente anteriore al *Dineros*.

Nella leggenda la statua esprime molto più: non è in essa un impulso di vendetta impronta ed escandescente come nella favola di Dione e Pausania; tanto meno v'è la semplice, quasi ariostesca meravigliosità episodica della scena IV dell'atto 3° del *Dineros*. Qui, la statua è fatta ministra dell'ira celeste; e nel Burlador non risponde all'ingiuria che è nello scherno di Don Giovanni, con una violenza troppo umana; mostra invece, sempre, con una correttezza superiore a cui non estraneo il discernimento dell'artista, di non vendicare tanto sè, quanto Taluno, cui offendere è assai maggior colpa.

Altrove alle statue, animandole, si attribuiscono sensi umani; qui essa è interprete divina.

È veramente un senso d'arte tutto intuitivo e popolare in questa materializzazione del fato in un marmo animato, che arriva inatteso alla casa dell'offensore, non si perde in chiacchiere, ma irrimediabilmente terribile, senza fretta, al momento scoccato, colpisce. Chi meglio indovinò e fermò questo senso d'arte — mi si conceda la parentesi — è forse il pittore Moreau le Jeune nel quadro: "Le Festin de Pierre": tra mezzo al gaudio del festino, come evocato da un richiamo inaudito, e nell'istesso tempo quasi atteso, e preparatogli il posto, e rimasto lì inavvertito, e si spalanchi ad un tratto alle viste folgorate — il marmoreo simulacro è impassibile tra l'agonia dei volti (6). — Così, nella cena del Sepolcro, Don Giovanni è bruciato per mano del marmo, come egli stesso nella sua vita ha bruciato restando marmo.

La rappresentazione di libertini è ben antica nelle letterature e nelle leggende. La Grecia ha i Paridi, gli Egisti, quelli omericanente da chiamarsi Achee, non Achivi, esempi di destituzione degli ideali del sesso virile. Di contro ha rappresentazioni di energie soverchianti per cui i diletti del senso sono inconsiderevoli pedaggi pagati alla natura: Zeus, Eracle, Giasone. A questi si riallaccia Don Giovanni; anzi io arrischierei dire che la creazione del tipo rampolli dall'aspirazione inattuata dell'irrequietudine moderna alle quiete energie quadrate delle fantasie classiciste. Roma, infeconda di leggende e miti, non crea tipi; ma evidentemente la sua letteratura meglio ricorda la stirpe dei Paridi; l'amore pieno, solare si macchia dei tormenti sensuali di Catullo, Properzio, Ovidio; decadendo si voltola negli sterquilini di Petronio.

Tipi di dissoluti e ammaliatori di donne non mancano certo alla vita e all'arte di tutti i tempi: la Spagna conta nella storia le imprese famigerate di Pietro il crudele, (1350-1369), specie di Roberto il Diavolo spagnolo senza fine pia: nell'arte, anticipatori più prossimi per somiglianza a Don Giovanni Tenorio, ha Leucino nell'*Infamador* di Cueva, Leonido nella *Fianza Satisfecha* di Lope. Leucino e Don Giovanni sono gli unici personaggi del teatro spagnolo aureo, che dopo aver fatto strage dei dieci comandamenti nonchè di femmine, muoiono pentiti e puniti. Gli altri, come Leonido, dopo fior di delitti, son perdonati in grazia di un tempestivo ravvedimento; così Cristobal de Lugo (7), Trebacio (8), Don Juan del *No hay como callar* di Calderon, e dello stesso Tirso, pare, anche il *Caballero de Gracia* che dopo abbominande colpe e dongiovannesche perdizioni riesce al quieto convinci-

mento di Dio e della vera Fede nella quale perseverando acquista mercedi che lo nobilitano santo.

Leucino dell' *Infamador* rappresentato a Siviglia nel 1581, è un mostro che tenta violentare la sorella, percuote il padre, aggredisce il suocero; dopo aver fatto man bassa dell'onore di tante malcapitate (antefatto), non la spunta con l'ultima, Eliodora, la quale si difende così bene che la dea Diana le dà il premio della verginità, e fa inghiottire dalla terra lo scellerato.

Leonido è peggiore di Leucino; incestuoso, feroce, energumeno, toglie la vita al padre, è il terrore di tutti, finchè Cristo in persona, sotto spoglie di pastore, non viene a versare sulle turbolenze taurine del pazzoide le persuasioni liquide delle sue parole d'azzurro, onde è redento (fine del 2° atto) (9).

In questi pre-Don Giovanni, il tipo che ci interessa è — occorre insistere — preannunziato, veduto di scorcio; è nel Burlador isolato e veduto di fronte. In quelli, il personaggio è anche corruttor di donne, per sfogare in questo altro modo il proprio mal volere; ove quelli seducon donne per fare del male di più, Don Giovanni opera il male per soddisfare i suoi capricci di donnaiolo. Cosa notevole, in Don Giovanni la figurazione del male si rarefà in atmosfera di riso che talora pare ironia.

Ecco dunque gli elementi artistici che ritrovo nella leggenda di Don Giovanni, quale si può ricostruire per induzione dal Burlador: due elementi simbolici: la rappresentazione di un edonismo sensuale e quella di una atrofia sentimentale, con prepotenza di seduzione (da ciò scaturisce una specie di ironia in azione dell'amore); due elementi espressivi e locali: un libertinaggio all'impazzata, e una puntigliosità irriflessiva che trascende nell' insulto

a un morto, che ancor dopo morto par l'offenda; tre elementi che dirò scenici su cui, come essenziali alla leggenda, mi sono maggiormente soffermato: le scorribande amorose, la statua vivente, gli inviti a cena. Vedremo fra poco questi elementi applicati nel Burlador.

Alla fine di quella posteriore redazione del Burlador che è il *Tan largo me lo fiais*, vien data la storia di Don Giovanni come *verdadera*, con quanta convinzione di chi ascoltasse non occorre dire.

Nonostante l'iperbolica meraviglia degli accessori, la figura rappresentata colpiva una manifestazione così essenziale della vita, che non sorprende, se per una specie di rifrazione mentale cara a tutti, sia tornato gradito di pensarla veramente viva.

Fin dal 600 l'autore anonimo della "Lettre sur les observations d'une comédie du Sieur Molière intitulée *Le Festin de Pierre*", affermava veridica la storia. Nel 1835 poi il Viardot racconta la storia del suo viaggio in Spagna (10) assicurando di aver trovato il bandolo dongiovannesco in una narrazione diffusavi e a suo dire riportata nelle *Cronicas de Sevilla;* secondo la quale narrazione Don Giovanni Tenorio appartenente ad una delle 24 famiglie nobili di Spagna, famoso scellerato, ucciso il commendatore de Ulloa, e rapitane la figlia, era stato attirato dai frati di S. Francesco in un agguato e assassinato; poi da essi divulgata la comoda leggenda del castigo divino, per nascondere la verità.

Questa conciliazione della fiaba con la verità storica parve a taluni l'alto là delle fantasticherie; e ad essa giurarono *in verba* Castil Blaze, Latour, Koch, Zeidler, Brouwer (11).

Eugenie Baret nella sua *Histoire de la littérature Espagnolle* riporta senz' altro tradotto il brano delle *Cronicas de Sevilla* (12). Ma lo strano è che questo brano non esiste, nè le indagini più accurate di Farinelli, Schack (13), Bévotte sono riuscite a pescarlo; nè alcunchè di simile trovasi nel *Romancero.*

Anche Maurice Barrès nell'opera già citata *Du sang, de la volupté et de la mort* (cap. cit.) di mezzo all'erotiche fantasticaggini, trova un testimonio alle stramberie necrofile del suo Don Giovanni nell'identificazione storica di esso con Don Miguel Manara Vicentello de Leca nato a Siviglia nel 1626; e gli dedica una nota critico-estetica, riassumendone in succo la vita, quale risulta dalle indagini di Raul Colonna di Cesari. Ma a nessuno verrebbe voglia di dar molto retta a un Barrès in veste di critico e tanto meno a una nota critica in fondo a pagine così frequenti di respirazione lirica come quelle dell'opera citata.

Sembra invece a me questa caccia al Don Giovanni vero, oltrechè infruttuosa, fuor di luogo. Come per Faust, che sia esistito alcuno, su cui si sia puntata la fantasia popolare per tessere le sue fila, mi pare senz'altro verosimile; poichè nel creare le sue leggende essa sempre ha bisogno di un granello di verità, da incartocciare tra gli involucri della favola; ma come per Faust, voler sapere chi fosse proprio l'originario della leggenda, è chiedere troppo; tanto ormai la leggenda l'ha metamorfosato; dopo molti errori quello che si potrà ottenere è di ritrovarsi tra mano, come nel caso di Faust, un ipotetico Fust di Magonza.

Il non essere compresa la commedia *El Burlador* nelle cinque parti delle sue opere, nelle edizioni di Madrid,

Siviglia, Valenza, Tolosa, curate da Tirso stesso o dal nipote di lui Francisco Lucas de Alvila dal 1627 al 1636, fa credere al Farinelli che essa non gli appartenga. Essa appare per la prima volta nell'edizione di Barcellona, a cura di Jeronimo Margarit, del 1630, nel volume intitolato *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores.* A questa "fermissima convinzione" il Farinelli è anche persuaso dalla innegabile povertà artistica della commedia, scucitura delle scene, raspollature nei domini di Lope, pallidezza di colore delle figure femminili, insolita in Tirso; inoltre dalla consuetudine degli editori, di false attribuzioni a scopo di lucro.

Per altro, sottrarre all'autenticità di Tirso la commedia per questi o altri motivi, non so se sia opportuno. Nella gran mole delle quattrocento commedie uscite dal cervello di lui (una bazzecola di fronte al doppio migliaio di Lope) non pare sorprendente che taluna di quelle pervenuteci manchi di essere rifinita.

A riprova dell'autenticità può valere l'ingegnosa illazione di Gendarme de Bévotte. Egli oppone al Burlador l'altra commedia di Tirso (che pure alcuni gli contendono): *El Condenado por desconfiado,* e in genere tutto il teatro spagnolo precedente, e anche quello seguente di Calderon; la tesi morale quasi costantemente svoltavi si aggira sulla efficacia del pentimento finale a redimere una esistenza di colpa. Nel *Condenado,* particolarmente, il furfante Enrico in mezzo ai suoi misfatti ha conservato un fil di fede in Dio, e venerazione per suo padre; e se Dio, a detta del Manzoni, perdona tante cose per un'opera di misericordia, quegli per men d'un'opera è salvato; mentre l'eremita Paolo, che si è battuto il petto tutta la vita, vien dannato solo per aver dubitato un istante. Giu-

stamente Gendarme de Bévotte ne inferisce che di fronte a Paolo condannato per la sua dubitanza, a Enrico salvato per la sua fede, Don Giovanni è punito per non essersi pentito che davanti all'imminenza del castigo: troppo tardi.

Infine, poichè una prova schiacciante della illegittimità del Burlador manca, e d'altra parte il nome di Tirso applicatovi su vuol pur dire qualcosa, pur non giurando sulla autenticità, bisognerà rassegnarsi a unire al titolo dell' opera lo pseudonimo dell' arguto frate, sull' esempio dell'editore di Barcellona che può anche essere stato un truffatore; questa unione del resto è ormai così tenace nel concetto comune, che la maggior ragione della fama di Tirso è dovuta all' opera, che si dubita sia sua; ciò che farebbe filosofare il Leopardi sui capricci della gloria mortale.

La commedia che segna l'esordio della carriera di Don Giovanni (14) — in tre atti, come tutte le commedie *de capa y espada* — ha un incrocio di scene dei più cervellotici; da Napoli si passa alla spiaggia di Tarragona, di qua a Siviglia, da Siviglia si ritorna a Tarragona, nel solo primo atto. Nel quale, Don Giovanni riesce a combinarne *coram nobis* due delle sue; si introduce, travestitosi dal fidanzato, nella camera della duchessa Isabella, dama di corte del Re di Napoli; e burla, fuggiasco, la pescatrice Tisbea, che trova sulla spiaggia di Tarragona, scampato appena dal naufragio. Questa seconda avventura viene spezzata in due dalla noiosa scena XIV nell' alcazar di *Sevilla,* in cui si fa la conoscenza del commendatore de Ulloa e si assiste allo sciorinamento sbadigliante delle bellezze in rima di Lisbona, dove il commendatore è stato amba-

sciatore, e d'onde ora, per sfortuna del lettore, ritorna. Don Giovanni confessa in questo atto chiaramente che in amore non è di alcun partito; la duchessa e la pescatrice si equivalgono:

> Amor es rey
> Que iguala, con justa ley,
> La seda con el sayal
>
> (Scena XVI).

Già, quando alle grida di Isabella, è accorso con tanto di candeliere in mano, il Re di Napoli, che domanda all'intruso chi è, Don Giovanni risponde con un'espressione che vale una rivelazione:

> ¿Quien ha de ser?
> Un hombre y una muyer
>
> (Scena II, Atto I°).

Nella scena precedente, dinanzi alla tempestosa angoscia della duchessa, che ha riconosciuta nello sconosciuto la sua rovina —" ¡Oh! cielo, ¿quien eres, hombre?" — egli sogghigna:

> ¿Quien soy? Un hombre sin nombre.

Il nocciolo del personaggio è già qui. La demolizione dell'amore — esclusione — è nell'espressione di questa indifferenza anonima. La brutalità definitiva del contatto, sovrapposta allo strazio d'anima della vittima. La duchessa Isabella non è certo un fiore di sensitività: una tal comicità profana è nella preoccupazione di rimediare al male alla bell'e meglio, con una falsificazione: venga il gerente responsabile, legittimato dal sacro rito, e la macchia è lavata.

> Mas no será el yerro tanto
> Si el duque Octavio lo enmienda.

Sarà meglio convenire fin da principio, che tutte le quattro donne del Burlador, come già si è accennato, sono pallide forme mancanti di vita: l'unica, Tisbea, che parrebbe aspirare a un carattere più personale, è sciupata da quella copia di stucchi gongoristici che sacrificano il sentimento. Questo, che è pur un difetto, stona meno in una commedia, ove l'elemento femminile è inorganica materia, dalla quale sbalzi la forma particolare di Don Giovanni: l'incorporeità stessa delle figure femminili inconsciamente aiuta il contrasto della più viva rappresentazione maschile.

Viva specialmente in alcune scene dei due primi atti. Come sappia destreggiarsi con le emozioni, Don Giovanni lo mostra subito, quando, dopo aver stupito le guardie con le sue iattanze — egli che aveva riconosciuto lo zio in Don Pedro, senza esserglisi ancora svelato — chiede di restar solo con lui, e, appena vedutolo tentennare alla rivelazione ("Tu sobrino!"), non risparmia l'aiuto decisivo delle sue plorazioni e intenerimenti.

...Mozo soy, y mozo fuiste...
...Tenga disculpa mi amor
(Scena V).

Si serve per il suo vantaggio di due reagenti sentimentali di buon effetto: il peccato d'amore e l'indulgenza invocata dal parente. Dopo Don Giovanni, Catalinon è il personaggio con più efficacia tratteggiato, anzi senz'altro direi che è il più coerente con se stesso, poichè Don Giovanni che in talune scene è rivelatore, altrove presenta delle brave screpolature.

Catalinon è la rappresentazione tipica inesauribile del virtuoso medio, della normalità rotonda; l'impossibile punto di conciliazione di tutte le eccezioni della terra (15).

Ci si presenta per la prima volta in un momento difficile — lui e Don Giovanni approdati naufraghi a Tarragona; — pure non dimentica i suoi buffoneschi commenti: almeno invece di tanta acqua ci fosse stato tanto vino, in mare! Peccato che non dimentichi nemmeno di appartenere artisticamente ai tempi di Ledesma e Gongora; una prova ne sono le imprecazioni inopportune a Giasone, a Tifi (scena XI).

Tisbea è una ribelle a Cupido, che prima avea tutti gli altri ingannati: se non ama, come la futura Erodiade di Mallarmè, l'orrore di essere vergine, per lo meno teme prudentemente il pericolo di non esserlo più:

Mi honor conservo en pajas
Como fruta sabrosa,
Vidrio guardado en ellas
Para que no se rompa.

Significa la sua insensibilità con un certo sentimento. Sentenzia anche:

De amor condición propria
Querer donde aborrecen
Despreciar donde adoran
(Scena X).

Ma ecco, viene Don Giovanni che manda a gambe all'aria tutto questo cinismo femminesco: davanti a Don Giovanni la dongiovannesca Tisbea impallidisce come un cero al meriggio (il trapasso è un po' troppo repente e convenzionale): ha trovato il suo domatore, come la polledra di Anacreonte.

La scena della seduzione (scena XVI) segue a una delle frequenti conversazioni fra il padrone e il servo, che nel corso dell'opera formeranno la parte più gaia.

È la schermaglia tra la riluttanza del povero buonuomo alla complicità con il padrone, e la paura che ha di lui, non tardo di mano, come sperimenterà al 3° atto, scena X, in cui il *caballero* gli allungherà un *bofetón* da rompergli un molare in bocca. La prepotenza del padrone par che si diverta talora a lasciargli un po' le briglie sul collo, salvo poi con uno strattone a rimetterlo sulla via di buon somaro muto.

Don Giovanni ha poco da fare per vincere le barriere della resistenza di Tisbea: "Tua estoy". L'assicurazione con giuramento che la sposerà pare superflua, tanto quella ha voglia di credergli. Il seduttore trova qualche accento vero per dipingere l'infinta passione: "Hoy prendes por tus cabellos — Mi alma".

Ella aveva pur dianzi constatato che vi era chi l'amava sul serio e invano: il pescatore Coridon; ed è proprio quando ella si avvicina all'amore, che questa rivelazione le ha balenato:

> ¡ Oh que mal me parecían
> Estas lisonjas ayer!
> Y hoy echo en ellas de ver
> Que sus labios no mentian
>
> (Scena XIII).

La lotta, nella pescatrice, tra la consapevolezza della propria povertà e la palese prestanza dell'amato, si esprime intanto in note di umile dolore, che il presagio funesto adombra:

> Reparo en que fué castigo
> De amor el que he hallado en tí
> ..... Soy desigual
> A tu ser
>
> (Scena XVI).

Piange male dopo la fuga del Burlador, con pianti ricchi di orpelli e poveri di sentimento, tirando in ballo Troje in fiamme e Amori incendiari (scena XVIII).

La figura di Don Giovanni non fa dimenticare quella del duca Ottavio; è il tipo di amatore pronto alle subite accensioni e agli spegnimenti.

" Desdichado es el duque con mujeres " — noterà il Re Alfonso XI (scena XVI, atto 3°).

Come a Don Giovanni Catalinon appioppa il nomignolo di *Burlador de Sevilla,* così al duca Ottavio quello di *Inocente sagitario* che può restare anche senza la specificazione: " de Isabella ".

Il duca Ottavio crederà di vedere in ogni donna la sua dea; alieno dalle volgarità, navigherà nei più lirici mari a tutte vele; nessuna meraviglia che dia di petto in una notizia imprevista come quella che la duchessa Isabella è stata violata, e... da lui (scena VIII, atto 1°). E lui che s'era levato all'alba, insonne per l'amore insano, e declamava poeticamente alla sua dea! (Scena IX).

Ora faccia i bagagli, se vuol scampare da morte. Un epigramma di buon gusto l'autore ha messo in bocca (scena VIII) al servo del duca, Ripio, a proposito delle querimonie del padrone: saggio graziosissimo di popolaresco buon senso.

Il duca ama la duchessa Isabella e la duchessa Isabella ama il duca. Ora, filosofeggia Ripio:

..... ¿ no seré majadero
Y de solar conocido
Si pierdo yo mi sentido
Por quien me quiere y yo quiero ?
Pues si los dos os quereis
Con una misma igualdad
Dime ¿ hay mas dificultad
De que luego os desposeis ?

Ma dalla mano dell' autore le situazioni escono con una così fiabesca meccanicità, cadendo verso il centro di gravità dell'argomento principale, che ogni situazione più strana par stemperata lì in una atmosfera di consuetudine pigra.

Così al Duca Ottavio che ora è arrivato a Siviglia (atto 2°, scena II), pieno di disperato dolore e amore, bastano due parolette del Re, che subito si sprofonda in inchini, buttati alle ortiche i ricordi molesti; sente ora parlare di Donna Anna — pare per la prima volta — (figlia del commendatore di Calatrava, quello dell'elogio di Lisbona); il Re gliela vuol dare in moglie; ciò basta a spegnere il primo incendio e suscitare il secondo. Evidentemente l'autore preoccupato del suo soggetto principale, si contenta di cavarsela alla più svelta con le seconde parti: Shakespeare poteva sì creare accanto al tormento notturno di Amleto, l'alba di Ofelia, la bonarietà di Polonio, la compostezza rettilinea di Orazio: tutte plaghe di sogno egualmente battute dal sole di tanto genio; quanto a Tirso, ha troppo da fare a tener dietro a Don Giovanni e Catalinon, per perder tempo coi personaggi secondari. Don Giovanni, mentre il duca Ottavio, riempito di brio il vuoto del suo dolore, se la sta ridendo gaglioffamente con Ripio, e parlando delle *gollardas mujeres* di Siviglia, arriva in tempo per fare due chiacchiere con lui, e sfoggiare un po' di quella ipocrisia, che è una delle sue migliori doti (scena IV).

Pare però che Don Giovanni non si diverta troppo con l'entusiasta amatore; dacchè con un subdolo: " Descortés es fuerza ser ", scorto il marchese Della Mota, suo compagno di bricconate e uomo meglio tagliato al suo dosso, se ne allontana per salutare il nuovo venuto. E il

buon duca, che lo accompagna con le sue magniloque esibizioni:

> Si de mí
> Algo hubiereis menester
> Aquí espada y brazo està.

Chi redasse il "Tan largo" sgraziò questo effetto comico, trasponendo queste parole in bocca a Don Giovanni.

Il marchese Della Mota è l'anello di congiunzione tra la sensibilità recettiva dell' "Inocente sagitario" e l' insensibilità attiva del Burlador. Scorciato da Tirso (bisognerà per brevità senz'altro adottare la paternità di Tirso, a proposito del Burlador), si evolve più netto e distinto, per quanto artisticamente falso, nel Don Carlos de Sandoval di Dumas, nel Don Luis Meguia di Zorrilla.

La rivista delle bellezze muliebri di Siviglia, che si passa da entrambi nella chiacchierata della scena V, ha forse suggerito a Cicognini e da lui, parrebbe, alla commedia dell' arte italiana, il particolare buffone della lista lanciata dal servo a una delle vittime.

Il marchese Della Mota, sebbene birba della più bell' acqua, è pertanto innamorato sul serio; e propriamente di colei che deve ora andar sposa dell'*Inocente sagitario,* che minaccia così di diventare due volte *Capricornio.* Sebbene ami veramente, e corrisposto, non per questo accenna a divenire stinco di santo; mentre è in procinto di godere del frutto del suo amore, grazie a una lettera che Don Giovanni gli ha recapitato non senza trarne suo pro' per la burla, non gli passa di mente una tal *calle de la Sierpe* e un bravo *perro,* che gli resta da giocare presso una Beatrice "rosada y fria"; ma forse fatto generoso dalla felicità, rinuncia a quest'ultimo boccone a favore di Don Giovanni, cui presta anche il mantello richiestogli.

Don Giovanni si è già servito ai suoi buoni fini dell'affetto di suo zio; sa convergere a suo pro' anche la generosità dell'amicizia. Il prossimo ormai non gli serve che per crune, traverso cui infili le sue burle.

Anche del dolore paterno si fa beffe (scena X).

I francesi Dorimond (1658) e Villiers (1659) hanno esagerato nei loro Festins de Pierre questa scena X in cui Don Diego rimprovera vanamente il figlio, che se ne ride. L'uno l'ha alterata trascinando Don Giovanni ad escandescenze, minacce, oltraggi; l'altro portandolo fino a percuotere il vecchio, che ne muore di dolore. Cicognini la toglie. Molière la diluisce in un salmo, gonfio di vele retoriche, diviso in due dal beffardo invito a sedersi di Don Giovanni, che del resto non aggiunge altro.

Ma, così com'è nel Burlador, questa scena che ha lo scopo di far noto a Don Giovanni per bocca del padre che in sua grazia il Re lo ha soltanto esiliato a Lebija, per averlo riconosciuto colpevole del tradimento contro l'onore di Isabella, questa scena, con tanta povertà di mezzi, innegabilmente ha dell'efficacia.

L'autore sfiora quasi senza accorgersene quel grande elemento di dramma e poesia, che è nella statica esperienza amorosa del vecchio e del padre, e la crudele, ignara avventurosità del giovane e del figlio; quel gran dissidio, donde sanguina l'immenso dolore ignorato dei padri, che a Lucrezio lampeggiò forse nell'immagine della corsa delle fiaccole, e che nella poesia si è sempre più elevato a simbolo lirico e a luce di bellezza (16).

Quanto a lui, Don Giovanni non se ne piglia pena "Fuése el viejo internecido". Ebbene: si sa che i vecchi hanno le lagrime in tasca. E si prepara al nuovo tiro.

Si replica il caso di Isabella; ma le cose van peggio, chè il commendatore de Ulloa, accorso alle grida della figlia che ha scoperto l' inganno, vien trafitto nel duello che impegna col briccone.

Intanto il marchese Della Mota aspetta la mezzanotte che deve coronare i suoi desideri d'amore; ma gli capita addosso il Re in persona, che lo condanna a morte, reputandolo reo dell'omicidio (scena XVI).

L'ultima avventura di Don Giovanni non manca di un certo sapor locale; ma spettava a Molière ricavarne il mirabile quadretto di genere di Mathurine e Pierrot. Si inizia nello stesso secondo atto, quando Don Giovanni fuggitivo da Siviglia capita a Dos Hermanas, dove si stan celebrando le nozze fra Aminta e Patricio due contadini. Capita lì in mezzo, come un calabrone in un alveare; sorpresa generale, poi gioia, ammirazione: solo Patricio si morde le mani. Il poveretto è un tipo di badalone: e Don Giovanni nell'atto 3° (scena II), lo tocca nel suo calcagno quando per togliergli Aminta, gli sussurra, che è già stata sua. — " Con el honor le vencí, Porque siempre los villanos Tienen su honor en las manos " (scena III) — dice il Burlador, e soggiunge con mirabile candore:

Que por tantas variedades
Es bien que se entienda y crea,
Que al honor se fué al aldea,
Huyendo de las ciudades.

Considerazione, in cui consente anche Aminta, che non dovrebbe aver la palma d'imparzialità:

La divergüenza en España
Se he hecho caballeria

La scena notturna della conquista di Aminta non ha niente di nuovo: la solita promessa magica apre facilmente al conquistatore, amante delle cose spicce, anche le braccia della contadina. Qualche tratto umoristico ci può far sostare: "A esta hora?" dice Aminta. — E l'altro: — "Estas son las horas mias". — E poi, francamente: "Aminta, escucha y sabrás... La verdad, que las mujeres Sois de verdades amigas".

Il dialogo è tutto uno scoppiettio di briose risposte tra pause di domande affannose; il "Tua soy" non si fa aspettare. Don Giovanni ha scelto l'incanto dell'oro e delle gemme: fiere armi per la già scossa onestà della campagnola: le parole traditrici sanno captare, ormai conscie di vincere:

> ¡ Ah! Aminta de mis ojos!
> Mañana sobre virillas
> De tersa plata, estrellada
> Con clavos de oro de Tibar
> Pondrás los hermojos piés
> Y en prisión de gargantillas
> La alabastrina garganta
> Y los dedos en sortijas
> En cuyo engaste parezcan
> Transparentes perlas fines.

Versi che non mancano di gusto.

Ma il senso estetico, che ha fatto sinora atto di presenza, comincia a lasciarne scemi di sè. Pare ad alcuno che questo terzo atto sia di gran lunga il migliore. V'è, sì, tutto il movimento della statua animata e dei banchetti, che dà illusione di vita; ma anche questo episodio decisivo è così staccato dal resto della commedia, e quei due conviti così addosso l'uno all'altro!

Innanzi tutto Don Giovanni sembra cominci a smarrire la sua padronanza di spirito. Gli salta di tornare a Siviglia per picca, e tornatovi, va proprio a capitare nella chiesa, in cui è la cappella e il sepolcro del commendatore. Il Burlador comincia a soffrir di nervi, e se ride, ride ora male. Appioppa un ceffone a Catalinon che gli sta riferendo delle voci contro di lui; legge l'epitaffio del commendatore e vedendosi chiamato traditore, tira la barba alla statua, e l'invita beffardo:

Aquesta noche á cenar
Os aguardo en mi posada
...Aunque mal reñir podremos,
Si es de piedra vuestra espada. (Scena X).

Lo stato di agitazione, in cui si trova Don Giovanni, inconsciamente prossimo al castigo, è troppo impreparato. Trepida, a cena, fa sedersi il servo vicino: presago è, pare, di qualche grave sventura. Ma quando la statua (scena XIII) s'avanza, gli risale un'ondata di forzata allegria, cui il marmo non degna di considerazione, come neppure la scempiaggine dell'interrogazione di Catalinon, che sa a mala pena pel terrore articolare le prime domande che gli ministra alla bocca non la volontà, ma gli trascina l'istinto; e si spiega che gli venga fatto di chiedere nientemeno come si mangia, come si beve, e se ci sono osterie all'altro mondo! Ciò che farebbe per un momento rifiltrare alle analoghe interpellazioni del nostro vecchio Ritmo Cassinese.

Don Giovanni, si tradisce nella stessa scena quando al servo che ha sbrigliata la parlantina, mozza in bocca l'allusione a Donna Anna:

..... Calla
Que hay parte aquí, que lastó
Por ella; .....

e nella scena seguente, quando chiede alla statua del commendatore se l'abbia ucciso *en pecado*, se goda *de Dio*: — a Don Giovanni, con la trepidazione, vengono anche degli scrupoli religiosi: anche la religione gli può tornar comoda. Il mutamento è sensibile là dove egli afferma sul suo onore ("honor tengo y las palabras cumplo") di fare quanto il commendatore gli dirà: dopo tutte le trappole propinate a uomini e donne, l'asserzione e la fede riscossane lasciano un po' sospesi.

E sorpresi siamo restati a sentire da Catalinon, nella scena precedente, che Don Giovanni si accaserà "como es razón" con Isabella; è vero che (scena I, atto 2°) il Re ha disposto che egli sposi la donna che ha contaminata; e alla scena VIII del 3° atto, Fabio lo ricorda per consolazione a Isabella raminga sulla spiaggia di Tarragona; ma poichè non è solo Isabella la sua vittima, pare strano che da quel tipo che è Don Giovanni, si arrenda agli ordini reali, e anzi faccia mostra poi, nella scena XIX, della massima soddisfazione al prospetto poco dongiovannesco del matrimonio. Credo che non sia piaciuto a Tirso conservar troppo diavolo il suo rompicollo; il Don Giovanni del 3° atto è perciò alquanto in ribasso.

Altre cantonate prende l'autore nel suo torneo di imenei.

Il Re ha assegnata Donna Anna al marchese Della Mota, sebbene lo ritenga ancora colpevole dell'omicidio, e al duca Ottavio ha ritirata la parola:

> No es bien que el duque Octavio
> Sea el restaurador de ese agravio
>
> (Scena XV).

Ma ecco, una scena dopo, tornano in ballo le nozze del duca Ottavio: "Mañana vuestras bodas se han de

hacer". Con chi vuol farlo sposare? O vuol dare due mariti a Donna Anna per compensarla della perdita del padre?!

V'è una lacuna del testo, o è la conseguenza di fretta e distrazione dell'autore?

Ma ecco la scena della mensa funebre (XXI), condita dai lazzi di Catalinon, che rappresentano lo stridulo accompagnamento del riso, che è sotto ogni umana tragedia. L'incapamento di Don Giovanni rasenta quel limite, oltre il quale il riso muore per asfissia, come polmone umano per troppo rarefatta atmosfera. "Mangerò, se mi darai aspidi, aspidi quanti ne ha l'inferno!".

Altrettanto, le buffonate di Catalinon che sberteggiano la sua stessa paura; l'arguzia vi è un pò troppo ripicchiata:

> Mesa de Guinea es esta
> ¿Pues no hay por allá quien lave?
> .... Tambien acá se usan lutos
> Y bayeticas de Flandes?

Stilla dalla penna dell'autore un tale negligente sentor di epigramma laddove Don Gonzalo: "Tambien quiero que te canten" e Catalinon di contraccolpo: "¿Que vino se bebe acá?". Umorismo forse inconsapevole.

S'appressa la tragica fine. L'invito è subdolo: "Dame esa mano — No temas la mano darme". Cui Don Giovanni tocco nel vivo: "Yo timor?"; ma poi: "¡Que me abraso! No me abrases — Con tu fuego".

Il punitore e il colpevole si sono smascherati, sono venuti ai ferri corti. Ora Don Gonzalo incalza feroce: "Este es poco — Para el fuego que buscaste" ecc. Don Giovanni lascia andare alla fine una rivelazione im-

portante: non è riuscito a possedere Donna Anna; essa ha sventato il suo tranello. Ciò che non impedisce che sia subissato nel fuoco.

E ciò calzava per la scena ultima arrancante alla peggio, la scena degli sposalizi. Il marchese Della Mota che sa salvo l'onore di Donna Anna, promette cento premi a Catalinon che glie ne ha dato notizia, e a sè l'unico e più grande di sposarla. Il duca si rassegna a prender di seconda mano Isabella: è suo destino. Patricio non indugia a seguire tanto esempio.

Nel 1878 il marchese De Fuensanta del Valle rinvenne un opuscolo in 4° a due colonne, contenente il "Tan largo me lo fiais", col nome di Calderon. Ma non è che un'altra redazione del Burlador con inconsiderevoli varianti; appartiene alla prima metà del 600. Manuel de Revilla ne deduce anche l'attribuzione del Burlador a Calderon.

Taluni, con il Cotarelo, l'attribuiscono ad Andrea de Claramonte noto plagiario di Siviglia. Secondo le giuste osservazioni dello scopritore, è un'altra copia dello stesso Tirso precedente o seguente al Burlador, o un rimaneggiamento di attore (17). La sostituzione dell'elogio di Siviglia a quello di Lisbona farebbe credere più probabile questa seconda ipotesi: questi elogi variavano di dedica secondo i luoghi: in uno scenario italiano è sostituito dall'elogio di Firenze.

Nel "Tan largo me lo fiais" è Don Giovanni stesso che sciorina al duca Ottavio l'elogio, come per dargli notizie della nuova città, dove questi è giunto; ma la scena dell'incontro ne soffre assai. In compenso il "Tan largo" è più compiuto; molte scene allungate; ha l'aria di essersi

fatto più adatto alla rappresentazione. Nella 3ª giornata è più in isteso il soliloquio di Patricio, con più dovizia di spunti comici: indovinata quell'allusione alle risate degli invitati all'indirizzo di lui, povero diavolo, sostituito nei suoi diritti di fresco sposo.

> ..... todo el lugar
> Con risa me respondía:
> Eso non es cosa que importe.
> No teneis de qué temer.
> Callad, que debe de ser
> Uno de allá de la corte.

Vi è anche qualche motto fatto più ridanciano. Nel colloquio con Aminta, Don Giovanni: "Te adoro"; — Aminta: "Como?"; — Don Giovanni: "Con mis dos brazos" — (nel Burlador "con mi corazón").

Più esteso è, tra l'altro, anche il rapporto finale di Catalinon, sull'avventura della tomba. Tolto quel pasticcio di disposizioni matrimoniali riguardo al duca Ottavio, che aveva imbrogliato l'Alfonso XI del Burlador e che notammo.

La stessa osservazione per le prime due giornate. Noto, procedendo a ritroso, nella seconda, la scena delle nozze di Dos Hermanas molto più ricca di particolari, come pure la scena della serenata del marchese; nella prima giornata, la scena del duca Ottavio e Don Pedro, quella di Isabella e il Re di Napoli, quella di Don Pedro, le guardie e Don Giovanni, tutte più riempite, più sceniche; concludendo, il "Tan largo" è meglio esplanato: anche il verso è molto più scorrevole.

Il Don Giovanni nella commedia di Tirso è, ricapitolando, limitato ai due primi atti e parte del terzo; è là

che l'ingegno dell'autore batte sul personaggio e lo mette in luce, pur fra le macule della sceneggiatura scorretta, di alcune sventataggini.

Il vertice del carattere è un'intraprendenza gaia e fortunata; con minima spesa coglie i frutti più belli della vita. Coridon dichiara a Tisbea che non v'è cosa che uomo non farebbe per lei (scena XIII, atto 1°): parli, ed egli correrà monte, piano, terra, mare, sfiderà fuoco, aria, vento, per contentarla. È l'amore perduto, e infinito nel finito della persona amata: il più vero mistero e il paradosso più indiscutibile dell'amore vero. Ma che? Don Giovanni non farà niente per Tisbea, se non rubarle i favori e, qualcosa di meno, le cavalle per fuggire verso nuove burle. E Tisbea si è negata alle suppliche e alle adorazioni altrui, per farsi predare dal mentitore così di volata, come un frutto a tratta di mano che si rapisca nella corsa.

Il marchese Della Mota sospira, in attesa della mezzanotte, alle gioie dell'amore prossimo a cogliere il sogno e pregusta le bellezze dell'amata mentre i suoi musicanti cantano la serenata.

Il gemito del Petrarca doloroso di desiderio ritorna nelle parole impazienti di realtà del farnetico:

> Como yo á mi bien goce,
> Nunca llegue á amanecer.

Don Giovanni, passando, domanda: "Que es esto?" Catalinon risponde: "Música". Catalinon per inferiorità di bonaccione, Don Giovanni per superiorità di asentimentale disdegnano le perdite di tempo, le musiche, i loti dei sogni.

Don Giovanni ha già assalito Donna Anna, ha ammazzato il commendatore, che il marchese Della Mota è ancora ad attendere al chiaro di luna, sospirando.

Il marchese Della Mota è dentro in gattabuia, senza colpa veruna, che non sia quella di aver perduto il suo tempo; e Don Giovanni, che è il vero colpevole, è dietro a insidiare sbrigativamente una nuova colombella: Aminta.

Quella che già chiamammo sfericità sentimentale di Don Giovanni è attestata dal non essere mai, il Burlador, scalfitto da burla altrui (nella parte che abbiamo riconosciuta dongiovannesca); deride, mai deriso; ciò che presuppone una strapossente copia di energie native; quanto gli abbiamo riconosciuto. A questa intaccabilità di nervi si aggiunge naturalmente la ipercoscienza delle proprie forze, che degenera in puntigliosità. Nella scena IV, del 1° atto, davanti alle guardie che vogliono catturarlo, rotea minacce furiose, che non paiono soltanto agevolate dall'aver riconosciuto in Don Pedro lo zio. Nel "Tan largo" esse sono ancora più fiere, e rintronano di bombanza esilarante:

> Por la ponta de esta espada
> Llegad á comprar mi vida
> Que ha de sier tambien vendida
> Como de todos comprada, (18)

A mano a mano egli mostra in fine alla scena VII dell'atto 3°, di rovesciare con i soffi della sua celia, come trastulli di carta, a uno a uno i sentimenti più comunemente sacri: dalla parola d'onore alla pietà filiale: ciò che si è visto. Cambiando con la massima facilità un paese con un altro, mostra ancora di non conoscere che

cosa sia il mal di patria. Se loda Siviglia, la loda per le belle donne.

Dalla scena ora citata in poi, si sente che sono subentrate diverse preoccupazioni a quella della definizione del personaggio: ovvero è subentrata soltanto l'impazienza di finire e in modo da contentare un po' tutti. Il carattere è rappezzato e portato a spintoni alla fine, attraverso i due conviti, che artisticamente lo ristoran poco.

Il vero Don Giovanni, quello fermato dallo spillo di un'acuta intuizione, era finito con la scena notata.

NOTE ALLA SECONDA PARTE.

(1) Secondo Emilio Cotarelo: (*Tirso de Molina*, Madrid, 1893), il *Burlador* è stato composto da Tirso non prima del 1625, data del suo probabile soggiorno in Siviglia. Il Bévotte, op. cit., pag. 66, mette la data tra il 1627-1630. L'edizione del 1630 però non doveva essere la prima.

(2) Cito dal Farinelli e dal Bévotte, pag. rispettivamente 19 e segg., e pag. 46 e segg , i raffronti con questo elemento della leggenda di D. G. — Sebillot in *Contes des provinces de France*, 1884, pag. 227 e segg., riferisce la leggenda alsaziana che ha per titolo *La tête du mort qui parle*. Ivi stesso la leggenda piccarda, pag. 247 e segg.

(3) Cotarelo y Mori, op. cit., pag. 117 e segg.

(4) Il titolo tedesco del dramma è: *Von Leontio, einem Grafen welcher durch Machiavellum verführt ein erschreckliches Ende genommen*. Il Bévotte ne propone probabile autore il gesuita Jacob Gretser. La leggenda di Leonzio è creduta vera dal gesuita Zeheutner; *Promontorium malae spei*, ecc. (1643). Dal padre Cristoforo Selhamer in *Tuba tragica* (1696) è affermata tale. Sull'esistenza di una prima redazione italiana concordano lo stesso Zeheutner e il Poirters, gesuita fiammingo (1646). È notissimo lo studio del D'Ancona (1903), in cui è sostenuta la tesi della germanità della leggenda.

(5) Nel 1658, nella rappresentazione di Rottweil, Leonzio è fatto italiano.

(6) Ve n'ha una riproduzione nel libro di Guillaume Apollinaire: *Les trois Don Iuan*, nella collezione dal titolo: *Histoire romanesque*. Il volume non vale che per le sue illustrazioni. Sono tre raccontini slavati, rifritture dei Don Giovanni di Molière, Mérimée, Byron.

(7) Cervantes: *El rufián dichoso*.

(8) Lope: *El triunfo de la humildad y soberbia abatida*.

(9) Lo Schack raffronta col " Tan largo me lo fiais " ritornello del Burlador, il motto di Leonido:

Que lo pague Dios por mí
Y pidámelo después

Historia de la Literatura en España, vol. 3°, pag. 444. (Mi valgo della traduzione spagnuola del De-Mier nella Coll. Es. Cast.).

(10) Louis Viardot: *Etudes sur l'histoire des institutions de la littérature, du théâtre et des beaux arts en Espagne.*

(11) Castil Blaze: *Molière musicien*, 1852; Latour: *Etudes sur l'Espagne*; Koch: *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, 1887; Zeidler: ivi; Simone Brouwer: *Don Giovanni nella letteratura e nell'arte musicale*, 1894.

(12) Eugenie Baret: *Histoire de la littérature Espagnolle*, 1873, pag. 317.

(13) Lo Schack ammette che veramente la verità della leggenda riposi sulla tradizione orale, invece che sulla scritta. Volume citato, pag. 444, nota.

(14) Esamino il *Burlador* nella Bibl. de Aut. Es. vol. V, a cura dell'Hartzenbusch. L'edizione, è noto, non è delle migliori: migliori quelle del 1654 di Madrid e Saragozza, impossibili a trovarsi da noi.

(15) La creazione di tipi mediani suole, pare, confortare l'intelletto artistico quanto più superiore a quelli.

I geni di Cervantes, Goethe, Manzoni non si compensano e liberano nelle ricreatrici oggettivazioni di Sancho, Hermann, Don Abbondio?

(16) Ricorderò di sfuggita Hervieux: *La course de flambeaux*; Barrès: *Le jardin de Bérénice* (prefazione); Shaw: *La professione della Signora Waren*; Bourget: *Les tapes*; Turghenieff: *Padri e figli*; ecc., dove è contemplata questa tragedia, qui appena adocchiata. L'argomento aspetta una seria trattazione psicologico-letteraria.

Anche nella Commedia latina e sue propaggini nostrane, il problema dell'interiore inconciliabilità paterno-filiale è non avvisato come tale, ma come tale rimbalza ai nostri occhi d'oggi d'onde è rappresentato pittoricamente come sereno aspetto di vita. Vedi specialmente Adelphi di Terenzio, e, presso di noi, l'Aridosia di Lorenzino, che vi attinge. Si può quindi giungere alle disperate congelazioni dei pensieri II e CIV dello Zibaldone leopardiano.

(17) Ho esaminato il " Tan largo " nel già citato volume della "Coleción de Libros espanoles raros ó curiosos". Imprenta Fortanet, Madrid. Vi è premessa un'avvertenza dello scopritore e la prefazione di Pí y Margall. È diviso in giornate senza ripartizione di scene.

(18) Il *Burlador* aveva soltanto:

.....¿Quien ha de osar?
Bien puedo perder la vida
Mas ha de ir tan bien vendida
Que á alguno le ha de pesar

(Atto 1°, Scena IV).

PARTE TERZA

Don Giovanni in Ispagna

Giustamente fu osservato dal Baret (1) che la Spagna par destinata a fornire i materiali alle altre letterature, e queste ad innalzare i monumenti. Il Cid di De-Castro, il Guzman di Mateo Aleman, il Marcos de Obregon di Espinel e anche il *Diablo Cojuelo* di Guevara chi li ricorda quasi più dopo Corneille e dopo Lesage?

Così la Spagna dà per la prima il tipo di Don Giovanni ed è quella forse che se ne cura meno. Se il romanticismo non si fosse incaricato di riportarglielo arricchito di nuovi significati, sarebbe morto con Zamora. Pí y Margall si affanna ad assicurare, come Spagna e Don Giovanni siano una sola idea, tale Maometto e il suo profeta; se gli si vuol credere e se si limita questa affermazione al campo della vita, si può anzi vedervi una ragione della poca fertilità artistica dei Don Giovanni spagnuoli; datochè negli individui e nelle nazioni la vita e l'arte sono spesso tra loro come il rapporto diretto

per l'inverso e insieme restituendo l'intero perfetto a cui l'una si avvicina a scapito dell'altra: ecco individualmente Casanova che non scrive le sue memorie se non quando non ha più altro da fare.....

Certo davanti al fatto non si discute: e questo è che mentre in Italia, pur così povera di Don Giovanni artisticamente sentiti, gli scenari dongiovanneschi furoreggiano per il 600, 700 fino ai primi dell'800, e le opere musicali dalla prima metà del 700 ai primi dell' 800, tanto che un'idea sola par diventata ormai Convitato di Pietra e lauto convito di impresari, la Spagna quasi tace. Vero è che essa aveva altro da fare e pensare; già malata sotto l'ultimo degli Asburgo; perduta col trattato di Utrecht buona parte dei suoi possedimenti; poi fiaccata nella guerra di successione; risorta brevemente sotto Carlo III, per precipitare nel tranello napoleonico sotto Carlo IV.

La letteratura drammatica che segue Calderon e precede Fernandez Moratin, che pur vince la tirannia dei tempi, è tutta intrico di situazioni, trabocchetto a nascondere il vuoto di pensiero; cominciando con Solis y Rivadeneira e rovinando giù con Cañizares, Scoti y Agoiz, Guedeia, Urrutia, Torres y Villaroel. Trionfa la commedia *de figuron;* il carattere si fa strampalatura e caricatura; come la rana di Esopo, le figure si gonfiano fino a schiattare in madornali esagerazioni!

Tirso aveva tentato di abbozzare un tipo e, con tutte le sue mende, non se l'era cavata proprio male.

Alfonso Cordoba e Zamora, deposta questa preoccupazione del tipo, già formato, si scervellano a farlo caprioleggiare nelle più iperboliche matterie: nell'uno ricordate come antefatto, nell'altro svolgentisi in azione

agli occhi spiritati di chi ora legge. Il Burlador aveva in sè due elementi caratteristici: l'avventurosità e la comicità; la serenata patetica e l'accompagnamento ridanciano, il macchinale telaio delle gesta e la trama delle burle facete. La letteratura spagnuola seguente preferisce il primo elemento, lo tira all'ultime conseguenze. Prende assai sul serio il suo tipo che Tirso aveva saputo staccare da sè in alcun modo, con quel po' di risolino scettico che all' artista, massimamente drammatico, occorre a scollare da sè le proprie figure. Fino a D'Ayala e Campoamor, Don Giovanni in Ispagna vuole un po' calzare il coturno.

Questa serietà che poteva essere elemento d'arte, specialmente lirica, non lo fu se non con Espronceda; prima del romanticismo, essa si limitò alla superficiale parvenza inventiva, nè vide altro che il buon partito che si poteva trarre, per la scena, dalle fortune del corridore d'amore; non ne tentò l'anima.

La letteratura francese aveva già prima del romanticismo e anche del preromanticismo sovreccitato dei tempi di Richelieu, Saint-Simon, Mirabeau, sentito che alcuna vena di pensiero e di interiorità poteva scoprirsi sotto il barocco dell'intelaiatura dongiovannesca: aveva presupposti alcuni nodi di poesia, di dolore, di emozione sotto la scapestrataggine inconsultata e stereografica dell'avventuriero (Molière, Rosimont).

Nulla di tutto ciò nelle rodomontate teatrali del 700 spagnolo: la materia trascina spumosamente personaggio e autore che ne sono absorti.

La venganza en el sepulcro di Alonzo Cordoba y Maldonado, in tre giornate non divise in scene, è senza

data, manoscritta nella Biblioteca Reale di Madrid; nè altrimenti che per questa povera commedia è noto il nome dell' autore. — Presumibilmente appartiene alla fine del 600 (2).

L'azione è condensata nell'unica avventura con Donna Anna, la quale si risolve nella peggio per Don Giovanni; chè la preda gli sfugge e lui precipita nelle fiamme del sepolcro vendicatore.

Nessuna delle grazie ed elasticità di sentimento del Burlador; questo Don Giovanni è un mammone, e ringhia più che non gli riesca di mordere.

Come il futuro Lovelace (ma un Lovelace bruto!), si impone di conquistare una donna, e non ha pace se questo non gli avviene; la vuole subito, quella stessa notte, ma non riesce che ad ammazzare il commendatore; la morte lo coglie prima di raggiungere lo scopo, colpendolo nella rea intenzione e nei precedenti peccati, che egli stesso già si è fatto un onore di esporre a mo' di dichiarazione all'atterrita fanciulla compiacendosi della impressione che le producono.

La fanciullaggine dell'autore porta così agli estremi una di quelle verità che non son tali, se non serbate alle loro proporzioni; qui è farsa, caricatura smaccata quanto è acuta verità nell'aforisma comune che "la donna vuol avere molto da perdonare all'uomo", che sarà anche parere di Chamfort, buon intenditore.

Questa passione del truculento, che è nel teatro spagnuolo dell'epoca, è una delle cose in fondo più bambinesche che si possano immaginare; tolti tutti gli involucri di panni insanguinati, non si trova che un cuoricino che è poi ben lungi dall'esser di zecca; anzi è qui proprio la spiegazione di quel carattere strombazzone: che il teatro

si è arrestato sui suoi modelli — cava inesauribile — e ne rumina gli elementi; rimosso lo sforzo della creazione subentra quello, per così dire, della dilatazione. È nella parabola della vita e dell'arte, il periodo naturale dell'alessandrinismo; la domenica del riposo di ogni settimana di fervida creazione letteraria.

Il cinismo ipertrofico e quasi isterico di Don Giovanni arriverà fino a confermare a Donna Anna, che ne è già convinta, di averle ucciso il padre; e ciò dopo che le si è offerto per vendicatore (3ª giornata); — e a vantarsi che nessuno fuori di lui può vendicarla di sè stesso. Mentre la caratteristica ben indovinata del Burlador era il colpo d'occhio sicuro, questo tralignato eroe sbaglia continuamente il bersaglio, come un Amleto da strapazzo.

Egli aveva tentato di assalire Donna Anna nei suoi appartamenti travestito, ma, come sappiamo, il commendatore che gli sbarra il passo cade ucciso; e l'assalitore fugge deluso (1ª giornata). Nella 2ª giornata pertanto quando nel carcere del marchese Della Mota, che è stato arrestato per reo dell'omicidio, incontra Donna Anna e la *dueña* travestite, si fa pigliar pel naso dal marchese che le fa passare per la sposa e la serva dell'Alcade. Capita poco dopo nella chiesa che gli sarà funesta, per raggiungervi Donna Anna che vi si è rifugiata con la *dueña*; non pertanto si divaga a bisticciarsi con la statua del commendatore, nella cappella funebre (3).

Nella prima cena, fa lo spavaldo: non teme mille nemici vivi, figuriamoci uno morto; ma alla seconda nel sepolcro (3ª giornata), alla quale indarno ha fatto precedere delle quasi presaghe sollecitazioni per il suo matrimonio con Donna Anna (che poi si risolvono nello smascheramento di lui omicida), tutta la sua baldanza è

svaporata, chiede di battersi, ma in fondo è ghiaccio di terrore, condizione da cui le fiamme infernali lo liberano ben presto.

Questo Don Giovanni è in continua contraddizione con se stesso; a sentirlo, tutti i diavoli d'Averno non si arrischierebbero a dirgli: Fatti in là; " è più prode del Cid " (2ª giornata); nel fatto, lo vediamo agire in una avventura sola nella quale per l'appunto sbaglia tutti i colpi.

Il tipo dongiovannesco ha fatto cilecca al poco abile strale di Cordoba. La scena della 2ª giornata — che segue a quella, con cui la giornata si inizia, fra Donna Anna e Don Giovanni — mostra un Don Giovanni inettamente innamorato, nelle confidenze a Colchon, il *criado*. Egli dice che finora si è poco curato di amore, dato a vita di rapina e di guerra, che il suo furore è "otro azote de la tierra" e simili cannonate, ma che ora è un agnello, un "rendido despojo" a quell'angelo di Donna Anna; e non vuol più sentire parlar di altra donna, e guai se non l'avrà domani stesso.

Ogni parola è un frego al tipo che dovrebbe pennellare. Questa commedia si può paragonarla a quella, su cui tornerò di proposito, di Lopez d'Ayala; in entrambe, Don Giovanni è il rovescio di se stesso; ma la differenza è grande e tutta a scapito di Cordoba: chè in Ayala v'è l'intenzione di mettere in ridicolo il suo tipo; qui l'autore vuol presentarci un'Achille e non gli esce fuori che un Tersite.

Pertanto questa commedia mostra una tal compattezza di azione, che in Don Antonio de Zamora cadrà in frantumi.

Trovare il bandolo della matassa di stramberie che si aggrovigliano nel suo *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra* (4), stampata a Madrid nel 1744, già rappresentata qualche anno avanti, non è facile a tutta prima. Inseguimenti, duelli, pistolettate, lumi spenti, studenti, guardie; tutta una mania di rosso gonfia la tela del dramma.

Il personaggio principale, pure, trascende con massima facilità nel ridicolo, quando alle prime battute ruzzola per terra, mentre rissa con gli *estudiantes.* Il poeta scrive senza pensare, a capo all' ingiù, come per foia intellettuale. Scartando le sovrabbondanti e quasi essenziali superfluità, ecco a nudo la favola semplice.

Don Giovanni uccide il commendatore, padre di Donna Anna, e questa che pur l'ama a dispetto dei suoi peccati, delibera di vendicarsi e dargli la morte; incaricati di ciò : il servo Fabio e Don Luigi, fratello di Donna Beatrice, la quale, ingannata pure da Don Giovanni, l'ama perdutamente. Un altro che aspira a togliere dal mondo il seduttore, suo fortunato rivale di Napoli (la avventura di Napoli è antefatto), è Don Filiberto, al quale questa gloria ambita e supplicata con l'autorizzazione reale a sfidarlo, è tirata in lungo per poi essergli — alla terza giornata — irrevocabilmente negata. Fra i candidati alla testa di Don Giovanni, chi vince è la statua solita, nel modo solito; trannechè il furfante è salvato dalla morte eterna in grazia di alcune parolette pie estirpategli dal tormento del fuoco. Questo il recipe del polpettone zamoriano.

Don Giovanni, venendo all'analisi, è reduce da Napoli, dove ha burlata la fidanzata di Don Filiberto, Giulia Ottavia, una nobildonna.

Lo que yo no pude amando
Supo él conseguir mentiendo

Così geme il povero deluso, il quale ha raggiunto il colpevole in Siviglia, e non vive più che del desiderio di ucciderlo. Intanto il seduttore che confessa il suo genio non essere fatto per andare legato con una donna a tutte le ore, se la sta spassando, nel principio della prima giornata, con Beatrice de Fresneda, sorella di un manigoldo: Don Luis. Ma quando sa dal padre che il commendatore gli rifiuta la mano della figlia Donna Anna, lui, che pensava a questa mano tanto poco da stropicciarsene le sue, con le consolanti considerazioni:

Si es boda y me favorece,
En lista de despreciadas
Pondré una dona Ana más,
Y si acaso se me escapa
Conociendome, me quedo
Tan libre come me estaba;

ora s'indraca preso dalla brama del possesso: — "Ciego de colera voy"; — non ha più che il pensiero di predare il suo intento: più energumeno vittima delle proprie epilessie di desideri che giocatore abile, come il Burlador.

Il rifiuto essendo stato determinato dai ricorsi di Don Filiberto al Re, la furia di Don Giovanni si volta contro costui, appena gli capita fra mano in casa di Donna Anna, dove ha già trovato Beatrice e si affanna a farla passar per matta; ma poichè bisognava menar le cose un po' alla larga per giungere a una terza giornata, nel mentre che latra minaccie contro Filiberto, chi uccide è proprio l'innocente commendatore, padre di Donna Anna, che, poveretto, si intrometteva perchè non fosse violata l'ospitalità della sua casa (1ª giornata).

Fabio, il servo del commendatore, e Don Luis si uniscono per uccidere Don Giovanni, l'uno per vendicare il padrone, l'altro non tanto per l'onore della sorella, quanto per l'ingordigia del denaro fattogli promettere da Donna Anna. La quale è di quei caratteri che fan rimpiangere siano balenati a una fantasia così scapigliata, troppo inferiore al suo personaggio; i tratti di genio che vi traspaiono son come brevi note di vita, da far più sentire le false risonanze. Paragonarla all'eroina del *Cid* di Corneille, con cui ha pur somiglianza, non si può, che molto ampliamente approfittando del *si parva licet* virgiliano. Ella ama Don Giovanni, ma lo vuol morto, affinchè sia vendicato il suo sangue che ella ha visto versato: la nobiltà del casato e il suo risentimento di figlia le impongono la vendetta.

Quasi a dispetto dell'autore, traspaiono queste fibre di vero e d'arte nel traliccio rozzo della sua costruzione.

Come pure è ben intuito l'istinto di repulsione che allontana Donna Anna da Don Filiberto: Donna Anna consacrata alla vendetta dolorosa non può specchiarsi in Filiberto, dove ritrova la stessa volontà di vendetta fatta ghiaccia dalla rivalità ingannata dell'uomo: ella vuole e sa odiare l'uccisore di suo padre, ma non può agevolmente sentirlo odiare da altrui: veramente la donna sa l'egoismo esclusivo ed estremo dell'odio. Invece Don Filiberto propende verso Donna Anna, perchè è più facile all'uomo soffrire l'odio in compagnia; una stessa volontà di vendetta può unire un uomo a una donna in un legame anche d'amore; ma una donna che amasse il compagno d'odio non odierebbe già più (5).

E Donna Anna non vorrebbe e pur deve — nella terza giornata in cui finisce col ritirarsi in convento — rinunciare alla sua vendetta affidata a mano più sicura.

Beatrice è una larva di Elvira di Molière, le imitazioni del *Festin de Pierre* non essendo rare nel " No hay deuda "; già in Molière v'era quel tanto di sferragliamento cavalleresco in uno sfondo di leziosaggine un po' da codice di corte, che poteva piccare il gusto spagnuolo. La commedia di Zamora è in fondo fatta degli avanzi di Tirso e di Molière.

La passione disperatamente inestinguibile di Donna Beatrice è anche uno di quei tentativi mezzo abortiti, cui accennavo dianzi: vi si sente germinare una vita interiore che aspettava un'altra più abile mano per esserne tratta in luce. Mentre Don Giovanni e Don Luigi si battono nella prima giornata, il suo amore non le impedisce di darsela a gambe: "Mejor — Es huir ". Ciò nonostante assurdamente resiste agli improperi e alle umiliazioni inflittile davanti alla rivale Donna Anna e vie più persegue del suo attaccamento Don Giovanni, senza posa, nonostante i pratici consigli di Camacho, che le addita il meglio: ma " è molto facile ingannare amore! ".

Talora il suo dolore si libererà in qualche accento vero:

> Entre mi hermano y mi amante
> Y con iguale veivenes
> Toda tragedia es mi vida.

Ciò dopo la scena del convito miracoloso e tempestoso a cui ella assiste in casa di Don Giovanni, non invitata. Anche il fratello che corre dietro il proprio guadagno, è intervenuto, e con diversi intenti, di nascosto. Pispireta, una cortigianella, è invece quella che Don Giovanni ha prescelto per commensale.

Il " fantasmon " del commendatore già invitato poco prima a cena, senza che alcun epitaffio giustificasse lo

scherno, anzi il furore di questo Don Giovanni, arriva anche lui e si perde in prediche con molto minor dignità del suo compagno di pietra in Tirso.

Pispireta, che è del partito di contentar tutti, dagli studenti ai servi, ha accondisceso a tener bordone al sicario Don Luis, semplicemente pensando che "si le replica he de haber — Solfeadura de mofletes". Ora la situazione par vibrare di attese tragiche. Don Luis è acquattato pronto al delitto. La statua sopravvenuta, anche lei, poco buone intenzioni. E l'amore passionato di Donna Beatrice travestita e nascosta è là come refrigerio di liquidi da nube carica di nembo. Lei, la sorella del sicario, inconsapevolmente vicina al fratello in agguato, pronta a salvare chi questi vuole ucciso e il cui amore uccide lei. E quando vede puntata la rivoltella del fratello contro l'amato, "Don Juan — ¡ Que te matan!" scoppia il grido.

Ma che? Per ricompensa questi la chiamerà poco dopo traditora davanti al padre Don Diego accorso.

Nella terza giornata, il basilisco aggiunge qualche nuova bagattella al repertorio delle sue bricconate.

Spaccia Don Luigi quando, origliando, ha sentore del complotto ordito contro di lui, e piomba poi addosso a Donna Anna per violentarla; ond'essa sviene e lui fugge all'accorrer di gente. Il duello con Filiberto è interrotto al comparir del Re che ordina di sospendere : dopo alquante rimostranze, cede poichè è atteso alla cappella del commendatore il cui invito ha promesso di accettare. Intanto lampi e tuoni a ciel sereno presagiscono il tragico fine: la tempesta cui già alludemmo nel raffronto con la leggenda di Faust.

Davanti alla certezza del castigo, sotto lo spasimo del bruciare che gli fa invano urlare alla statua : " Lascia

che il tuo gelo calmi questo incendio che mi brucia! ", non è meraviglia nè merito che gli venga fatto di chieder perdono: "Pietad, señor" ecc.

Meraviglia è che questa tardiva e troppo facile resipiscenza riesca a procurargli il perdono.

Il fine morale e il senso religioso che abbiamo visto sotto la parvenza del Burlador spaiono del tutto; lì la condanna finale aveva un necessario valore che a Zamora sfuggì, e l'elemento morale traspirava anche dal corso della commedia; qui poco o nulla: le stesse recriminazioni di Camacho non hanno un carattere definito; quasi paion messe lì per provocare le risposte e le millanterie di Don Giovanni; la parte del servo nella commedia di Zamora è del resto trascurabile come era in Cordoba.

In Tirso, Don Giovanni era rappresentato quanto a religione più conforme al suo tipo: incurante di ogni pensiero, restio a ogni remora, pure non riluttante ai meccanismi più semplicisti della fede, nel momento pericoloso.

Ma qui la religione è un'incognita; nelle chiese si grida, ci si insulta, si danno appuntamenti, ci si sfida, per poco non si continuano le zuffe cominciate fuori; della vita futura si parla dalla statua del commendatore, ma in tono di predica che si addice poco al marmo che parla e al peccatore che ascolta.

Il motto ritornello del Burlador " Tan largo me lo fiais ", ben rispondeva allo svolgimento della commedia; qui il titolo mal s'incappella sulla trattazione, in cui veramente i debiti morali sono molti da parte di Don Giovanni e il pagamento è poco. La morale anzi è così poco in risalto, che questo Don Giovanni che ha per sè tutti i sette peccati senza nessuna grazia di seduzione, pure tutti si interessano per lui dalle donne alla statua del commendatore.

In pieno giorno trascende alle violenze pazze della terza giornata contro Donna Anna: ciò oltre a far torto alla sua correttezza rispettata nel Burlador, lo fa anche alla sua astuzia: pare che dovrebbe apprendergli il Don Giovanni di Tirso quali siano le ore sue!

Falso è anche il personaggio quando, nella zuffa con Filiberto e Fabio della fine della prima giornata, dopo essersi ribellato alla stessa giustizia che è venuta ad arrestarlo per l'uccisione del commendatore ("poco esto nombre me importa") e dopo che ha gridato:

> No está mi espada hecha
> À reducirse a la cinta
> Sin sangre;

bastano due parolette di Camacho per deciderlo ad andarsene, soltanto, a sentir lui, perchè ha il padre che lo imbarazza e una donna che lo aspetta.

La medesima cosa alla terza giornata, quando il Re viene ad interporsi a che il duello con Filiberto cessi, e lui che non si cura del Re molto più che della giustizia, ecco che reagisce e s'infuria, per poi placarsi a un breve consiglio del conte di Ureña, il quale quando consiglia, sembra a Don Giovanni, non bisogna scompiacere.

La nota semplice e intonata del dolore paterno del Burlador è qui traviata a incongruenze maggiori. Il primo rimprovero del padre è accolto con beffa ancor più irriverente:

> ¿ Sermonico ?
> Que sea breve, que me duermo.

Questo Don Giovanni non è uso a complimenti.

Altrove lo minaccia con la spada e con le grida; al vecchio che si sbigottisce e invoca, impone di andarsene

pei suoi affari; nonpertanto questo padre troppo eroico, vedendolo in pericolo e aggredito da Fabio e Filiberto, si mette dalla parte del figlio, perchè ove siano in più ad assalirlo egli non si muoverà dal suo fianco (2ª giornata).

Nel Burlador l'affetto paterno si ribella in nome di un più alto sentimento ai delitti filiali; Don Diego alla fine non più depreca, ma scongiura sul capo del figlio la punizione del Re: qui Don Diego per voler essere troppo padre, finisce col diventare un fantoccio, peggio, un mezzano del figlio.

Non stanco delle sue infamie, ne invoca dal Re continuamente il perdono; gli promette di restituirgli Donna Anna e lo fa riconciliare con lei, cui poi lui farà il bello scherzo della terza giornata.

E molto si potrebbe ancora osservare a mostrare come tra tanto uragano di situazioni, l'arte in troppa parte di questa commedia resti morta gora.

Per altro, se nel Burlador i caratteri maschili quasi unicamente avevano un tal rilievo, qui le men peggio tratteggiate indiscutibilmente sono le donne; si sente l'eco di Molière. Gli uomini sono figure formate di cavalloni di spume di idee; le donne tentano significare qualche cosa; talora quasi riescono. Anche Pispireta, è una gaia figura boccaccesca che talora rientra in un raggio di vita viva; l'autore si trova impacciato quando manovra grandi passioni; pur talvolta gli scappan fuori accenti aggraziatamente comici con colori canterini, per simile figurina senza pretese.

Il romanticismo spagnuolo, preluso da Cienfuegos, si afferma con Herreros, col duca de Rivas, gli antesignani della nuova voce.

La Spagna per altro ebbe un romanticismo riflesso senza le peculiarità della Germania, dell'Inghilterra, della Francia, dell'Italia. Elemento decorativo e coloristico nei quadri delle altre letterature, simbolo d'arte e vita nell'Hernani, cornice fantastica in Lara di Byron, nelle Orientales dell'Hugo, la Spagna passava dalla vita attiva e creativa a una passiva; sognata, non visse; beò le fantasie traverso gli assorbimenti di fantasie altrui; terra promessa di ogni romantico anelito, le fu condanna la sua fama di bellezza, la poesia dei suoi celebrati cieli: poltrisce nel giaciglio di rose dei canti che si cantano di lei.

Il romanticismo che riporta in auge il medio evo, trova nella Spagna il nido già formato dei suoi canti; ma quel contrasto elementare che è tra il classicismo e il romanticismo nelle altre nazioni, l'uno adoratore della letteratura e della vita pagana, l'altro riavvalorante le civiltà romanze, meno è sentito in Spagna dove meno il sole classico aveva rifulso e dove Lope già aveva portato sulla scena Cristo e Calderon Satana. La Spagna non fu mai staccata completamente dal suo medio evo: e dalla soggezione moresca traeva quel tanto di torridamente fantastico che le consigliava meglio l'amore del mistero che quello della luce e della forma. Gli ingredienti di maniera del romanticismo erano perciò già in lei; questo bensì vi importò un rinnovamento di interpretazione; ma non vi si manifesta con impronta nazionale. Così mentre il romanticismo tedesco potrebbe per via di distinzione chiamarsi filosofico, il romanticismo inglese psicologico, il francese sentimentale, l'italiano storico, il romanticismo spagnuolo è comunemente trascurato nelle categorie letterarie, come avente un po' tutte queste caratteristiche, e

nessuna individuale; simile in ciò alla sua consorella di estremi confini la Russia, nata letterariamente da quello che è il romanticismo per le altre nazioni. Cosicchè come senza Byron non si concepirebbe Puskin, così senza Byron non si concepirebbe Espronceda, nè con esso il ringiovanimento della letteratura spagnuola più nuova, guarita assai prima della russa dalla ubbriacatura byroniana, cui è antidoto la sentimentalità di Pedro Alarcon, Narciso Serra, Ponce de Leon, Zorrilla, Campoamor, Quintero.

La Russia neonata all'arte, prodigio di precocità quasi mostruosa, dell'avvento byronistico sconvolge radicalmente la sua coscienza traendone una originalità quasi completa; ma la Spagna dopo la prima vertigine si riattacca presto alle necessità del suo temperamento d'arte. Bacchetta magica, il byronismo fa spicciare da roccie di sordità spirituale come la letteratura di Lomonossov, come la poesia di Iriarte, Melendez, zampilli di canto e di sensibilità. Stupisce le domestiche quieti letterarie di Europa, ne arroventa i fanatismi esasperati con la esaltazione sistematica delle forze malvage, educa in Spagna le smagate concezioni della generazione di Espronceda.

La concezione di Don Giovanni ora, satura delle nuove luci e tinte, più che mai si impronta a fuoco nelle fantasie internazionali. Dianzi Don Giovanni, inquadrato nel suo meraviglioso, era solo una leggenda da sbizzarrire fantasie in vacanza; nessun brivido di lirico dolore, nessuna comunicazione di simpatia dell'artista col suo personaggio; l'autore anzi era sempre tacitamente avverso al suo eroe delinquente, con l'indice teso dietro di lui ad esporlo al plauso del pubblico che si divertiva, ma principalmente alla gogna.

Ora la raffinata sensibilità delle anime fa trovare un impersonatore di sè nel tipo scelto; anche sotto il vituperio traluce sempre un senso di invidia per la propria creazione, come una volontà di sperdimento in essa. Gli spiriti sono stanchi delle quadrate bontà, dei lineari affetti, delle impersonalità stampate; l'Io grida, s'affanna, si sbraccia, vuole che si badi a lui: l'autore ci tiene a mostrarsi alla ribalta, qual'è; in abito da passeggio, in veste da camera, in maniche di camicia anche (ahimè!): nell'arte tutto se stessi si rovescia, è la bancarotta delle "arti poetiche".

Per quanto per l'innanzi l'artista passava per la trafila dei proprii scrupoli morali e della cernita di convenzione l'opera sua, ora per reazione dà la preferenza alla crusca, moralmente parlando, sul fior di farina.

"Maledetto chi frena i battiti del proprio cuore" — aveva gridato Lenz dello *Sturm und Drang*. Si preannunziano all'orizzonte europeo i fiori del male del Baudelaire.

Così la nuova concezione dongiovannesca sullo sfondo byroniano si affacciava in Spagna.

Del 1840 è l'*Estudiante de Salamanca* di Espronceda, in cui è infranta la cornice della leggenda e il tipo rappresentato sotto il nuovo nome di Don Felix Montemar. Già con Gautier, Don Giovanni era uscito dalla leggenda e dal teatro (1838): *(Comédie de la Mort)*, ove però è solo una nota di colore.

In Espronceda, il tipo assurge primieramente a simbolo lirico, è preso di faccia, guardato negli occhi. (Il Don Giovanni di Byron, giova ripeterlo, non può dirsi una creazione di tipo, ma un impressionismo, quasi, lirico, una biografia spirituale non polarizzata).

Ma, invertendo l'ordine cronologico, credo opportuno

considerar prima il Don Giovanni di Zorrilla, che meglio si riattacca alla tradizione del genere e dell'argomento. È in due parti e sette atti: quattro la prima parte e tre la seconda.

Otto anni avanti il Don Giovanni Tenorio di Zorrilla che è del 1844 (6), Dumas padre aveva composto dei ritagli di molti Don Giovanni e non Don Giovanni il suo Don Giovanni Maraña, bislacca fantasia in un prologo e cinque atti, in cui dalle abitazioni celesti si passa alle terrestri, e da queste alle celesti con la maggiore disinvoltura.

Gli spettri vi passeggiano come in loro appartamenti; dopo molto sangue sparso, il famigerato satanasso si incappuccia da santo, lascia i conviti per il convento e l'orgia per la preghiera.

Il peccatore e la peccatrice pentiti sono fra gli argomenti più accetti al romanticismo che culmina in Hugo; al Don Giovanni Maraña di Dumas padre risponderà la Margherita Gautier del figlio. Poichè, in fatto di delinquenza letteraria, il romanticismo si divide in due categorie: — quella della delinquenza angelica, se si lascia passare l'ossimoro, e quello della delinquenza satanica; questa che si incide nel bronzo di una ferocia sotto cui rivolano i pianti lirici dei creatori frenetici; quella che si affonda tanto nel peccato, per quanto si libra nella redenzione: l'una: — Byron, De Musset, Gautier, Mérimée, Espronceda, Lermontoff; — l'altra: — Dumas, Lamartine, Coppée, Manzoni (Innominato), D'Azeglio (Selvaggia, Troilo), Guerrazzi (Francesco Cenci), Turghenieff, Zorrilla; l'una, che l'autore accompagna della sua crudeltà malsana e vi consente; l'altra cui l'autore repugna o concilia seco solo mediante la riabilitazione.

Zorrilla, anima essenzialmente lirica con chiazze byroniste tenta, è vero, il tragico della sua figura che vuol fare redenta, non senza dimenticarsi del tutto di Dumas: ma la figura di Don Giovanni irride un po' ai suoi tentativi; il suo dramma non vive che per Donna Ines.

La tragicità di Don Giovanni attraverso la femminilità spirituale dell'autore si poliedrizza in forme solide di un simbolismo primitivo un po' grossolano; non assurge a rarefazioni spirituali; pascola in concrete anfrattuosità di azioni e manifestazioni dense ed esteriori.

Sublime e alata invece la figura di Donna Ines, stelo di luce; Don Giovanni è un tozzo malandrino di strada di fronte agli eroi della delinquenza byronistica, ma Donna Ines non ha nulla da invidiare alle figure più dolcemente femminili, e non solo della letteratura spagnuola. Come per Ofelia, il mondo con le sue passioni è troppo grande pel suo piccolo corpo; la sua innocenza è tutta lei; la sua innocenza le attrae il terribile amore di Don Giovanni, come sempre aspira alle albe di Desdemona l'inferno di Jago: il più bel dono del diavolo, secondo l'epigrafe di D'Aurevilly alla novella altrove citata, è un'innocenza...

Il concetto del dramma è l'apoteosi dell'amore: Don Giovanni Tenorio, però, il più bel pezzo di canaglia che si possa figurare; Don Luigi Meguia, il suo emulo di mascalzonate. Il dramma comincia con una scena assurda: le pennellate, buttatevi giù alla cieca, per simulare il tragico: una scommessa, una specie di record di birbonate, è vinta da Don Giovanni su Don Luis.

Don Giovanni di Zamora era un degenerato impulsivo e d'occasione: questo di Zorrilla un delinquente d'istinto, un galeotto senza sottintesi. Come il Don Giovanni di

Alonso Cordoba, squaderna la storia delle proprie furfanterie, quasi titoli di merito, non davanti a una donna da cui speri amore, ma davanti all'emulo che vuol vincere d'infamia, e la situazione è di un cinismo che non convince. Subito però si mostra la tecnica che non si smentirà dell'autore esperto: vive, le scene del padre Don Diego e del commendatore Don Gonzalo; il dramma viene presentito, come da un lontano brontolio di tuoni la procella: quando poi i due bei tomi Don Giovanni e Don Luigi vengono per loro stessa reciproca denunzia — ciò che ha del piacevolmente comico, — arrestati dai sopravvenuti "alguaciles", la curiosità degli spettatori si apre stimolata, al chiudersi del primo atto.

Infatti Don Giovanni Tenorio ha promesso per completare la bella lista dei suoi peccati, di commetterne due, che dovrebbero essere i peccati *monstre:* la seduzione di una novizia, che stia per fare i voti, e della fidanzata di un amico prossimo a sposarsi, che sarebbe appunto Don Luigi. Il quale invano denunzia, impressionato, l'amico pericoloso, chè contemporaneamente questi ha denunziato lui, ed entrambi eccoli ora trascinati, seduta stante, in prigione. Ma, per vincere la duplice scommessa, Don Giovanni non guarda pel sottile; tattico sagace, le fila delle due burle conduce al nodo, con intreccio contemporaneo d'azioni.

Evaso, fa aggredire Don Luigi, anche lui evaso, e legarlo, mentre stanno battendosi; e mentre l'infelice ringhia di rovello, lui si prepara a guadagnarsi la prima scommessa; ma non avanti di essersi assicurata la seconda, a ciò aiutato dalla vecchia megera Donna Brigida, esperta tentatrice di coscienze verginelle; alle 9 al convento, alle 10 da Donna Anna: programma stabilito

(2° atto). Poichè, Don Gonzalo, già dal primo atto, ha promesso di far suora la figlia, per sottrarla alle spire del serpente seduttore; il quale da ciò trae, al solito, alimento al desiderio, e stimolo a precisarne la mira; giacchè per l'innanzi non conosceva Donna Ines con la quale era stato dal padre fidanzato; ma ora la vuole a ogni costo. La novizia è rapita da Don Giovanni e portata svenuta in casa sua, ove Donna Brigida e Ciutti la sorvegliano, intanto che egli è altrove a coglier l'alloro della sua prima burla (3° atto).

Prima che però, già tornato, riesca a compiere la nuova infamia con Donna Ines, — Don Luigi e poi Don Gonzalo vengono a reclamare e disputarsi la vendetta; entrambi sono uccisi. Don Giovanni se la batte, non pensoso che della sua salvezza (4° atto).

Questi quattro atti della prima parte sono divisi dagli altri tre della seconda da un intervallo immaginario di 5 anni; in cui sotterranea, si suppone si svolga la trasmutazione morale del protagonista, che riappare, risorto come da un sepolcro di tentate interiorità; sotto le lineari parvenze si è aperta la voragine di un dolore senza fondo, di un mistero d'amore senza consolazione.

Donna Ines non apparirà più che come ombra, ma la sua azione sarà più che mai viva e costante.

Già nella prima parte si avverte come più presente all'azione intima, sia la figura meno presente alla rappresentazione. Donna Ines ci viene avanti per la prima volta nel 3° atto, quando già le han preluso le sinfonie di colori tutte zorrilliane, sì che quando ella ci è presente, par di riconoscerla come da lungo nota. La innocenza impalpabile, come un odore, della fanciulla soffonde talune scene della parte esaminata di una grazia infantilmente

deliziosa; come nella scena II dell'atto 3°, in cui la lettera di Don Giovanni scotta quasi alla mano pura che l'ha raccolta; e come quando, rapita nell'incanto immemore delle parole dell'uomo, in quella bellissima scena III dell'atto 4°, che è tutta un cielo di sogno e di suono, agonizzante di amore sul naufragio della coscienza, mormora, ella, stravolta, le parole:

> Don Juan, Don Juan, yo te lo imploro
> ...De tu hidalga compassion
> O arráncame el corazón
> O ámame por que te adoro (7).

Don Luigi è tipo tagliato al dosso del marchese della Mota, ma più diavolo; come lui, si innamora profondamente.

Di alcun effetto tragico (8) si fa, quando nell'atto 4° della parte I, scena III, viene per chiedere la vita di Don Giovanni e in cambio dargli morte: un po' imitazione della sfida di Don Giovanni Maraña e Don Sandoval di Dumas. Peccato che sia così poco fortunato nella sua carriera del male: la sua intenzione gli viene strappata dal più forte avversario e contro lui stesso rivolta e attuata: è trapassato dalla spada di lui.

Zorrilla, presentandolo intabarrato e gonfio di furore, credo abbia avuto presente la stupenda raffigurazione del Don Diego di Espronceda nell'*Estudiante*. Ma, contrariamente all'*Estudiante*, Don Giovanni troppo ripetutamente stride nella creazione zorrilliana. Che tipo è questo furfante da crocicchio che senza uno scrupolo fa aggredire alle spalle l'avversario da compagni nascosti (atto 2°, scena VII), mentre sta battendosi con lui?

Questo Don Giovanni non ha nulla dell'eroismo, sia pur pravo, che negli altri Don Giovanni dà ventate di

refrigerio anche ad assolate truculenze di episodi alla Zamora. Questo Don Giovanni, che non si perita di scaricare una pistola nel petto del vecchio Don Gonzalo che lo richiede di un duello riparatore, come credere che si rigeneri in un amore puro, quando, subito compiuto il delitto, non pensa che alla fuga egoistica, abbandonata la sua preda, Donna Ines, che pure nel tremendo colpo, solo al pericolo dell'amato ha rivolto l'animo (atto 4°, scena ultima)?

E che cosa è questo passaggio che fa il seduttore dal più romantico ardore di sentimento al cinismo più assiderato e viceversa? Tutto cuore nella citata scena d'amore con Donna Ines, nella scena appresso, a Don Luigi parla dell'amata, come di un oggetto inconsiderevole, quasi di scherno (*la del convento*); si vanta della scommessa vinta, che parevagli dimenticata; per poi buttarsi in ginocchio davanti al commendatore che viene a cercare la figlia, percuotersi il petto con giuramenti di sincerità, con preghiera di perdono.

Che meraviglia che il commendatore gli neghi la mano della figlia nonostante le lagrime e gli scongiuri? Ciò intanto serve ad affibbiare a questo Don Giovanni la elegante ulcera ideale del rejetto e dell'incompreso, quasi che il mondo non avesse altro a pensare che a curare le prurigini sentimentali di questi bravi diavolacci, quando salta loro il ticchio di posarla a santi!

Il primo atto della Seconda Parte col cimitero delle vittime, ricorda la scena simile in Dumas, dell'apparizione degli spettri; però innegabilmente ha del nuovo e del drammatico.

Il carnefice errante nella città morta delle sue vittime è un'ideazione che, con tutto quello che ha qui di arti-

fizioso, risuona delle più forti vibrazioni emotive; inaugura quella sensazione di grave pressione densa di passato, che predomina nelle scene di questa seconda parte; al rilievo montuoso di sorprese della prima, è seguito l'avvallamento profondo di rimpianto della seconda. Don Giovanni era già avido di ricerche e conquiste: ora pieno di esperienza e delusione; correva già alla rincorsa del tempo, dell'amore, della gioia, ora ritorna indietro disingannato come uno dei cristiani inseguitori di Erminia; si sperde non più negli orti fruttuosi dei suoi desideri, ma nel funebre recinto delle sue morti.

Il Pantheon funebre è stato eretto per volontà testamentaria del padre di Don Giovanni. Ivi si trova il rejetto, ritornato in patria, irriconosciuto; e l'ombra della unica amata, morta dopo la sua fuga, gli torna evocata dal dolore; è la donna non posseduta, l'unica non tocca dalla mano predace, la senza macchia nell'anima usa alle contaminazioni.

Anche l'anima di Patroclo lascia le soglie dell'Ade per risorgere dolorosamente al rimpianto di Achille dormente (*Iliade,* libro 23°, verso 101); anche Ecuba appariva, ombra, a Enea dolorante, (l. 2°, *Eneide*, v. 776 e segg.); anche Cinzia a Properzio (elegia VII, libro 4°); la postuma simpatia dei morti ai vivi, che hanno amato, avendo anche, come è noto, alle fantasie degli antichi, consigliate l'immaginazioni delle ombre reduci, care a Shakspeare; il romanticismo ne popola le sue concezioni; ma già frequenti erano prima; ed è in ciò uno degli elementi, per cui l'arte pagana s'oppone alla massiccia scultoreità senza incubo dell'arte ebraica (9). Innegabile però che in pieno 800 queste ombre in un dramma teatrale, non mancano di dare un po' d'ombra. Inoltre, seguendo

Dumas, che si era ispirato alla *Lucrezia Borgia* d'Hugo, Zorrilla fa all'allucinato amatore apparire l'ombre anche di tutte le sue vittime insonni.

L'invito beffardo non è qui determinato dall'epigrafe insolente, ma da un puntiglio con la propria paura, ben rispondente al carattere dongiovannesco, — davanti agli amici Avellaneda e Centellas.

Già fu notato che Don Giovanni è il tipo più esteriore per definizione; la sua potenza non riposa in sè, ma ha continuo bisogno d'elementi traverso cui estrinsecarsi; delle donne per crearne passioni, degli uomini per suscitarne timore e incutervi soggezione: Don Giovanni vive in un mondo pieno di specchi, che gli rimandano sè; senza quelli egli non sarebbe se stesso.

Davanti ai suoi amici Avellaneda e Centellas, gode di violentare il suo sgomento con la sfacciata ostentazione d'oltracotanza; dalla sbigottita stupefazione per il suo ardimento, che suscita in essi, egli trae esca a vero ardire, si sente veramente forte contro il mistero; tanto la vanità nell'uomo può veramente determinare la realtà di uno stato di animo inesistente.

La cena del secondo atto, salvo quel sentore di drammaticità che del resto è in tutto il dramma come un elemento respirabile, è piuttosto smorta; di Ciutti non si è saputo più nulla dal principio della seconda parte; e il buffone *criado* era pur necessario in queste scene per rompere con luccichii di riso il drammatico già un po' macchinale, solo quanto era d'uopo per sentirlo vieppiù e meglio.

Gli amici cadono in letargo, per volere supremo, al terribile ingresso della statua, la quale (nuovo elemento di meraviglioso) non entra, come altrove, per la porta aperta

dagli atterriti Catalinon; ma filtra come una macchia traverso la porta asserragliata dall'agonia di terrore cui è in preda Don Giovanni. Il quale non conserva nulla della spavalderia di altre commedie; anche traverso l'escandescenze agitate, si sente che batte i denti.

Come ogni prepotente, che, ove resti vittima di alcuno più forte, ha bisogno a sua volta di vittime innocenti al suo dispetto, così Don Giovanni se la sfoga con i suoi commensali Avellaneda e Centellas incolpandoli di avergli preparata la burla; ed escono per battersi. L'autore nel terzo atto, ricordando l'immaginazione atroce dell'ultima parte dell'*Estudiante*, si compiace di alcun sottinteso, lasciato a bella posta per uno di quegli espedienti di indiscutibile efficacia, onde l'ascoltatore viene indotto a pensare e a risolvere da sè ciò che non gli è offerto in tutta la sua spianata semplicità. Il pubblico è in tal modo considerato come un vivo elettrode, traverso cui si riallaccia il circuito della sensibilità creativa; collabora, non è più l'estemporale uditore.

Come Don Felix assiste, in Espronceda, ai funerali di se stesso, così Zorrilla si compiace di inselvarsi nel dedalo mentale del suo Don Giovanni per proiettarne traverso il 3° atto le allucinazioni.

Don Giovanni ha ucciso in duello gli amici, oppure ne è stato ucciso? — e quest'ultime scene sono un'allucinazione d'oltre tomba schiarata da ceri di fantasia sepolcrale? L'autore si compiace di affaticare gli animi con questo dubbio, in cui la ragione vacilla (10).

Le ultime parole di Don Giovanni siamo preparati a sentirle di perdono e pietà: ma gli apparati decorativi un po' marionettistici (ceneri, ossa, orologio a polvere) che sembrano voler destare l'illusione di una notte di Yung,

con l' accompagnamento di tutti quegli spettri, tolgono al nostro gusto di consentire all' emozione che vorrebbe crearsi :

..... Si es verdad
Que un punto de contrición
Da á un'alma la salvación
De toda una eternidad
Yo, santo Dios, creo en tí.

Il perdono è concesso a Don Giovanni per virtù di Donna Ines che ne coglie l' anima e l' adduce al cielo, contesala agli spiriti maligni che vi avrebbero maggiori diritti veramente.

L'opera di Zorrilla è un tentativo certo considerevole di riportare sulle scene dei tempi nostri Don Giovanni con tutto il suo macchinario di leggenda. Non è difficile prevedere che il tentativo felice pei gusti spagnuoli, che sembra non si stanchino di plaudirne la rappresentazione, non avrà seguaci. Don Giovanni è destinato ormai alla lirica; se ritorna sulla ribalta, bisogna che rinunci alle decorazioni della fiaba mirabolante. Del resto l'opera di Zorrilla è e resterà avvivata dagli efflati lirici, che la imbevono, non dalla vis tragica che manca.

Checchè si dica e nonostante lo scherno del conte di Tureno (11), non so persuadermi che il poemetto di Espronceda non sia una delle più belle creazioni dongiovannesche. Le coreografie liriche tra goethiane e shelleyane del *Diablo Mundo* portarono già, è vero, il poeta poco padrone della materia a delle stuccaggini di mal gusto, da cui pare per altro che lo stesso suo spirito aneli a liberarsi in quel chiaro canto a Teresa, grido dell'anima

erotto dalle elaborazioni un po' faticose del poema, come la lagrima dell'attore non frenata a tempo. E vi sono anche nell'*Estudiante* (12) colori byronistici, ma l'affinità qui è più necessaria e spirituale, che non voluta e di mezzi.

Onde Byron rinfacciatogli qui è una stonatura, come chi dicesse che Espronceda ami, pianga, o rida alla Byron, come quelle donne romane che Giovenale diceva (IV satira) dormire *graece*... Se mai, viene alle labbra il bel motto di Voltaire che se è vero che Omero ha creato Virgilio, questa è la sua creazione più bella.

Il Don Felix di Espronceda, che è solo, dicemmo, un mutamento di nome di Don Giovanni, pare veramente sorto da uno di quei crepuscoli dell'anima artistica, in cui la mente, peregrina più della carne e men dai pensier presa, è quasi talora divina nelle sue creazioni.

Certo in questo Don Felix dalle parche parole, — le quali hanno più valore pel silenzio in cui sono sommerse, come direbbe Maeterlink — è compiuto d'un getto quel senso tragico, cui De Musset si affanna di arrivare nei numerosi suoi Don Giovanni - sosia.

Ben lungi dal credere l'opera perfetta, poichè le solite artificiosità del gusto spagnuolo la maculano nell'ultima parte, in cui si hanno aggeggi come il Cristo, la donna che è poi la morte, il palazzo misterioso, gli occhi fissi, la spirale discendente e le ridde degli spettri..... e poco manca che non ci sia anche il diluvio universale, d'altra parte bisogna convenire che non si può imprigionare la sensibilità artistica nei limiti di una o due nazioni; chè, se la morale, secondo Pascal, varia coi gradi di latitudine, non vedo perchè non si debba permettere che vari un po' anche il gusto artistico.

In ogni grado di latitudine certo la pazzia di Elvira sarà una delle cose più soavi e belle; da potersi confrontare con quella di Ofelia. Incanto del verso:

> Y al margen va del argentado rio
> Y allí las flores echa de una en una...
> Y las sigue su vista en la corriente
> Una tras otras rapidas pasar...

È una delle maggiori pene dell'imparzialità dover notar accanto a versi simili, immagine come quest'altra:

> Tu eres, mujer, un fanal
> Trasparente de hermosura
> ¡ Ay ! de tí si por tu mal
> Rompe el hombre en su locura
> Tu misterioso cristal
>
> (II Parte).

La fanciulla divina è paragonata ad un fanale!

Ritornano però le note di miele a cantare lo strazio dell'infelice morente, nella lettera all'amato. Il suono corre e rende la liberazione della fine:

> ¡ Ah ! para siempre adios. Por tí mi vida
> Dichosa un tiempo resbalar sentí
> Y la palabra de tu boca oida
> Extasis celestial fué para mí
>
> (II Parte).

Don Felix è fortemente sentito come una nube che graviti, prima di farsi conoscere nella terza delle quattro parti. Uno dei pregi maggiori dell'opera è questa ripartizione in quattro visioni, che esprimono più che non dicono; isole di canto in pelaghi di silenzi. Paiono quelle

moderne conquiste scultorie dell'impressionismo di Rodin in cui le figure affiorano sul marmo, come l'immagine sul travaglio del creatore. Il dialogo si intreccia alla narrazione, con quei rapidi passaggi agevoli al movimento dell'ispirazione accelerata — che tentarono anche il Leopardi prosatore *(Promessa di Prometeo)* e, per esempio, il Gautier romanziere scelse a forma d'arte nella sua *Mademoiselle de Maupin.*

La breve creazione è tutta un grumo di concisione viva, il quarto quadro si riunisce al primo come circolarmente: il primo: — una notte, tragicamente lacerata da un grido d'agonia, e un colpo di corpo che stramazza: un ignoto fugge nel silenzio richiusosi. Il secondo: — l'alba dell'apparizione d'Elvira, dolce fiore "que agostó el amor": e muore tra le braccia della madre, esalando con l'anima il nome amato. Il terzo, l'antefatto del primo, è una pittura di costumi maestrevole; giocatori adunati chiacchierano nelle pause ansiose della sorte. La figura di Don Felix, appena appare, risalta sopra le altre prese di scorcio come su una medaglia l'esergo.

Galán de talle gentil
La mano izquierda apoyada
En el pomo de la espada
Y el aspecto varonil;
Alta el ala del sombrero
Porque descubra la frente
Con airoso continente
Entró luego un caballero

Basta il terribile episodio fuggevole in cui Don Felix vuole impegnare al giuoco con agghiadato cinismo il ritratto dell'amante, perchè d'un colpo ci scaturisca davanti la figura netta, nè chiediamo altro. L'arte di Espronceda

è qui in questa mirabile selettività. I suoi colpi di luce sono fontane di vita.

Superba la scena con Don Diego, il fratello della vittima, che viene a chiedere vendetta con un furore così profondo da parere calma: l'immobilità della tigre che medita il balzo. Metallicamente squillano i duri risi di Don Felix.

> Buen hombre, ¿ de qué tapiz
> Se ha escapado — el que se tapa —
> Que entre el sombrero y la capa
> Se os ve apénas la nariz ?

Saputa la morte di Elvira non si smuove, scherza sulla causa della morte: " Chi sa mai qualche febbre! ". " Pensate che venite alla morte " raucamente l'ammonisce Don Diego, ma quegli serenamente paga la sua partita e calmo si prepara a uscire alla prova. Ma è l'altro che cade sotto il ferro micidiale. Il quarto quadro raggiunge nei primi versi il primo. Don Diego è morto.

E l'uccisore s'ingolfa nella notte. Quando gli appare l'immagine di Elvira ginocchioni, il poeta non regge alla commozione che gli trabocca; come già nel canto a Teresa del *Diablo Mundo,* erompe il suo dolore.

Nessuno che non abbia sofferto — e il poeta enumera, rattenendo il fiato per 52 versi che sono spasimi, le varie torture spirituali — può comprendere il dolore che viveva in Elvira ombra. Lampeggia il verso dinamicamente sublime nella parabola della emozione lirica:

> Quien haya sentido .....
> . . . .
> Al cuello cien nudos echarle el dolor....

Dopo le allucinazioni che sono un po' per noi il *dormitat* del buon Espronceda e costituiscono la parte principale della quarta parte e la più caduca del poema, l'autore sa redimere l'impressione un po' disagiata di questo lugubre di maniera con un tocco esperto, ultimo colpo di pollice. Dopo aver detto della pubblica voce corsa che il diavolo era venuto a rapire Montemar, chiude il volo del poema il pacato volutamente trito atterramento che sa di fiabe di avi e sorrisi di ogni giorno, dopo l'affanno estremo della creazione.

> Y si, letor, dijerde ser comento,
> Come me lo contaron, te lo cuento.

Chiusa che approssimativamente si ripete in molte romanze e poemetti fiabeschi del romanticismo spagnuolo, ed è quasi un vezzo; ma qui ha tutt'altro sentore; sembra tagliare gli ultimi ligamenti dell'opera col cervello autore e adombra il sorriso, un po' triste e un po' ironico, dello spirito uscito incolume dal tormento — qui così lugubre! — della creazione d'arte.

Del 1872 è il Don Juan di Campoamor (13) che considererò anacronisticamente prima del *Nuevo Don Juan* di D'Ayala. Fa parte dei "Pequeños poemas", e nella evoluzione del concetto dongiovannistico precede la commedia suddetta.

La capitolazione di Don Giovanni è cominciata. Ragiunto l'acme della potenzialità tragica comincia la parodia. Non c'è montagna senza valle.

La sua autorità tentenna; l'insofferenza degli spiriti non lascia in pace nemmeno le proprie creazioni; ai tempi

del pellicano di De Musset, si sono alternati quelli del cuculo che rompe le uova del proprio nido.

Don Giovanni è vecchio; passa ormai il tempo mirandosi la lingua in uno specchio, prigioniero dei reumi in Cartagena.

L'autore è già libero dall'ossessione tragica di Espronceda e De Musset; sorride. Dalla delusione emotiva di Gautier, in cui Don Giovanni riconosce di aver sbagliato la sua vita e appare con la schiena arrotondata, gemendo la vanità dei suoi errori, alla delusione comica di Campoamor; dal compartecipe decadimento che è in quello all'estranea berlina di questo, il legame è vicino. Gran differenza e facilmente riconoscibile fra là satira byroniana e l'umorismo di Campoamor. Nella prima, Don Giovanni è l'elemento suscitatore della satira, e come tale esso è integro, inaccessibile; nel secondo, Don Giovanni è contagiato lui stesso dal malore del ridicolo, egli stesso è schiacciato burlescamente sotto le rovine delle sue burle. Don Giovanni di Campoamor è il Don Giovanni di Byron, fatto vecchio: "Cuando el Don Juan de Byron se hizo viejo.....".

L'amoreggiatore nel primo dei due canti del poemetto si congeda, vecchio ormai, dalle sue cinque ultime amanti, di cui ricorda il nome: una per paese: Caterina Ariosto, Fanny Moore, Giulia Calderon, Margherita Goethe, Luisa Chenier; a ognuna scrivendo la stessa lettera con la poligrafica chiusa:

El sér que más te ha amado y que más te ama.

Ad ognuna delle internazionali amanti è dedicato un allegro ritratto dell'autore. La prima, malata di emicrania e amor cronico; la seconda difficile all'amore ma in esso

tenace; la terza sentimentale e una specie di religiosa dell'amore, che si fa perdonare l'insigne "buena fé de sus traiciones"; la quarta piena di latino greco e illusioni erotiche; la quinta cingallegra civettuola, militarista appassionata.

Tutte e cinque rispondono con un espressivo "Voy" che imbarazza un po' l'esule d'amore, che fa valige per far perdere le sue tracce non più sufficientemente mascoline.

Ma i cinque "Voy" non erano tutti così rapidi all'atto quanto all'espressione: quattro si risolvono in "Quedo"; tanto è vero che il fatto è la lingua più difficile da tradurre il detto. Ma Giulia fedele a se stessa ha seguito; e qui fuga e inseguimento hanno dell'esilarante e caricaturistico irresistibile. Finalmente quando il troppo amato crede di essere fuori di pericolo e nascostosi in una cava si rimastica la bella burla, ecco scoppiargli addosso la sopravvenuta che lo abbraccia, e gli abbracci son così violenti che il poveretto..... pur non dissueto ad essi, muore soffocato. Il gigante ucciso dal morso del granchiolino! Fin qui il primo canto: "Las mujeres en la tierra". Il secondo: "Las mujeres en el cielo".

Qui il troppo insistere nello scherzo che non è l'arma più agevole al poeta, lo porta a qualche storditaggine; il quadro di quest'altro mondo di cartapesta avrebbe dovuto, per reggere, essere mantenuto in un'atmosfera negativa di sorriso che non a tutti è dato creare; l'umorismo essendo il più impalpabile di tutti i gas, che se è sano, lo si respira senza avvertirne che il benessere; se lo si sente troppo, vuol dire che sano non è. E qui lo si sente un po' più del necessario in quel dissidio che è tra la grande considerazione che il poeta ha — e tanta parte

delle sue "doloras" ne è ispirata — per la gentilezza del sesso femminile, e l'abito che ora si è imposto di caustico motteggiatore: scioglie un inno — e non per ridere — al cuore femminile:

> Veo en el hombre el corazón humano
> Y en la mujer el corazón divino;

e immagina inoltre che per rialzare nella bilancia della giustizia divina il piattello troppo pesante del male di Don Giovanni, le cinque amanti chiedano a Dio di versare i loro meriti sul piattello quasi vuoto del bene. Quattro di queste sono state presentate già per molto inclini alla Belcolore, e, nonostante l'offerta, non si smentiscono: nel piattello del bene pongono dei meriti... nientemeno come quello di aver obbedito ai maggiori, in quanto vollero ciò che esse vollero o di aver sacrificato il piacere alla pigrizia o di aver preferito il Dio Milione al Dio Apollo o di non aver ascoltato un amante non amato, e simili. Ma Giulia dà tutta sè stessa, paga dell'inferno, per la gioia di aver procurato il paradiso all'amato. L'umorismo contenuto in questa ridicola oblazione di meriti delle quattro donne mal caletta con quell'apologia sincera delle doti muliebri, come due voci che cantino insieme per conto proprio; anche poi in sè stesso, questo episodio non crea riso, per voler dir troppo. Facendo deporre sulla bilancia un merito che non è un merito, l'azione nega l'intenzione; la scintilla del riso non prende. L'azione non deve mai distruggere l'intenzione, altrimenti il riso donde spilla? Non parrà sofistica questa distinzione; per esemplificare, se io dico che un tale credendo di compiere un'azione magnanima, fugge, il riso dov'è? Ben lo si sente, ove io

dica che Don Quijote, per compiere impresa degna di cavaliere, combatte coi mulini a vento, e si batte col suo barbiere.

Giulia pertanto è dannata per Don Giovanni, il quale modestamente pensa che, se fosse stato donna, avrebbe fatto lo stesso, ed entra nel cielo come in un salotto, a testa alta, quasi regalasse la veduta di sè ai Serafini incantati. Coreografia troppo quadrata per essere umoristica: — così la passeggiata di Giulia con Eva (mirabile dictu!) alle porte del cielo; sebbene, l'incontro di Giulia con la madre del genere umano nell'inferno non era di mal gusto.

Ma non sarà bene estenderci più oltre nella considerazione di questo "pequeño" poema d'importanza non molto maggiore delle sue pretese.

Anteriore nel tempo, la commediola di Lopez de Ayala (14): *El nuevo Don Juan* del 1863, compie del personaggio una degradazione, da cui Campoamor si sarebbe tenuto lontano.

Ideologicamente, il *Nuevo Don Juan* è l'ultima fase spagnuola della concezione dongiovannesca: l'imparentamento del Burlador con Falstaff.

Dopo di essa, non mancava che il naufragio assoluto di Janqueiro (15).

Il processo dello svaloramento è facilmente seguibile: in Campoamor, che ragionatamente abbiamo considerato prima di Lopez, l'umorismo investiva tutta la tenue concezione, brinandola di brio, senza intenzionale negazione, ma quasi per un esercizio di umorismo; da Ayala, Don Giovanni è senz'altro preso di mira, smascherato come un Tartufo, messo in contrapposto alla vittoriosa e seria rettitudine di quelli, che avrebbero dovuto essere le sue

vittime. Lopez de Ayala che può dirsi alla Spagna, quel che Ferrari, Rovetta, Giacosa, all' Italia, si fa sgabello di Don Giovanni per arringare le folle perdute dietro meteore di stravaganze e riportarle al lare della moralità. Il teatro moralista non poteva che vedere in Don Giovanni l' avvelenatore delle tepide mense casalinghe, il cultore dei " vicios poeticos ", e l'autore non risparmia la sua pietra contro il despota fatto vittima.

Ma il pregiudizio morale è un terribile pericolo per l'arte: perchè vi sono purtroppo anche i miasmi della virtù; e l'arte educativa corre spesso il repentaglio di " se casser le nez ", come il ragionamento di Sganarello. Certo, mani di vetro deve avere l'autore che si arrischia a tesi morali e protettrici del buon costume; giacchè purtroppo l'uomo è fatto così, che Satana comunque gli appaia, l' interessa abbastanza; ma Dio, lo vuole vestito in un dato modo, se no, nessuna religione gli impedisce di sbadigliare piamente.

Mi pare che sia grave errore in tali casi esaurire tutta la sostanza dell' argomento nell' espressione; dire tutto, smantellare le proprie batterie: il lettore o lo spettatore certi ragionamenti vuole ricavarli lui, sentiti lo annoiano: tant'è, la bontà tra le doti umane non è forse l'unica che all'uomo dispiaccia di sentirsi lodare da altri?

Così, più morale forse, effettivamente, del *Nuevo Don Juan*, che senza essere proprio, mi pare, una poverissima cosa, pur non ha nulla di straordinario — e talora la punta del cappuccio di quella benedetta tesi morale ammicca alquanto (es., nel sermoncino di Elena, verso la fine della scena IX, atto 1°), — è il dramma francese del 1902: *Le Marquis de Priola* di Lavedan; che pure ha un alto e umano significato morale, ma come è più

rispondente al tempo e alla nazione, conserva una perfetta correttezza di azione che non si sfibra in commenti, ma compatta e lucida procede in tesi tendini di energia, nè l'intenzione vi si sbottona con quella provinciale compiacenza, come in Ayala. Sarebbe stiracchiatura un parallelo fra due autori che han così poco a vedere l'un l'altro, se le due differentissime opere non raffrontasse una certa affinità, inconsapevole, nell'intenzione e in alcuni particolari.

L'opera di Lavedan non per nulla è francese e molto moderna; il suo *Marquis de Priola* ricorda che dietro di lui c'è un passato di Gautier, di Balzac, di Zola, anche: stratificazioni sentimentali che non si sgretolano. Tra Don Juan de Alvarado e il Marquis de Priola, tipi di Don Giovanni vinti, vi è perciò, verbigrazia, la distanza che tra la lampada ad olio e la luce elettrica..... Il *nuevo Don Juan* inoltre è il capitombolo pagliaccesco di Don Giovanni, il *Marquis de Priola* ne è il detronizzamento solenne e drammatico. Ma in fondo è pur curioso notare come l'uno e l'altro faccian cadere i loro eroi troppo baldanzosi in un tranello donnesco: entrambi, nell'intenzione, celebrano la incolume virtù di Elena l'uno, di Madame Savières l'altro, entrambi vogliono significare la superiorità delle virtù dell'amore puro (Madame Le Chesne — Paolina) sulle violenze rapaci dell'ambizione inanime. Salvo che il buon tecnico Lavedan non si limita all'elogio più o meno sottinteso della virtù o della famiglia: nessun sapore di catechismo o di lesso...: ma d'un magnifico colpo di luce scopre la visione della nemesi per così dire fisica; non la morte liberatrice, nè più la punizione mistica d'oltre tomba; ma l'atroce percossa mutilatrice sulle membra che seppero i baci, rat-

trappite ora dallo scherno della paralisi. Traverso il bollo a fuoco di questa chiusa che ne marchia l'anima di doloroso stupore, il significato morale si fa strada insensibilmente, come il ferro nella piaga cauterizzata.

Psicologicamente acuta in Lopez la scena XII, atto 1°, in cui Don Giovanni subodora il tranello che gli è teso e fa appello a quella risorsa già elementarmente in Moreto ("Desden por desden" scena IV, giorn. 2ª); — fingendo di rifiutare l'infinta offerta di Elena, le confessa il suo amore per un'altra.

Perfetta in Lavedan la scena III, atto 2°, fra il Marquis e Madame de Villeroy, in cui quegli che l'ha indotta a offrirsi, la mortifica con perversa malignità, rifiutandola in bel modo (16).

L'amore muore senza più speranza in Madame Le Chesne, allo smascheramento del Marquis; muore allo stesso modo l'amore di Paolina, in Ayala. Nell'uno e nell'altro compatibilmente col temperamento e il tempo, le scene amatorie sono le migliori; poichè lo stesso Lopez non gli spiace, quando la sua tesi non lo guarda, di sprizzare un'occhiatina dolce al suo Don Giovanni, che davanti a tutti non si ritiene dallo svergognare.

Notammo altrove come il tipo vitale di Don Giovanni sia cristallizzato in maschera in Lopez de Ayala.

Distrutta la leggenda, scrollati gli anni, col suo nome e la sua fama, eccolo, come nulla fosse, in mezzo alla vita moderna, tormento delle giovani e leggiadre, sgomento delle madri e dei mariti, armato del sottile scherno e profumato della più fine essenza d'amore.

Ma nel fatto, l'eccezionalità stessa di Don Giovanni e la sua vitalità artistica ne impediscono il disseccarsi definitivamente in maschera. In maschera si congela ogni

tipo da psicologico passando, per così dire, a fisionomico, quando il significato interiore risale alla superficie e si rarefà in un tratto mimico e caratteristico; dalle sorgenti vive dell'anima della folla ecco, nel nostro 600, rampollare le incoscienti riproduzioni del " miles gloriosus " plautino attraverso i Capitani Spaventa, Coccodrillo, Spezzaferro, Rinoceronte, ecc., ecc.

Ma Don Giovanni, se lo si vuol considerare come maschera, bisogna porlo in una gerarchia superiore, più vicino alla rappresentazione simbolica, come quella di Satana che pur talora si può umiliare a maschera nel senso convenuto, che non ai tipi suddetti e multipli che rappresentano un carattere estemporaneo, e non disturbati da nessuna scossa di artistica creazione, si sono potuti a loro bell'agio cristallizzare definitivamente in maschera.

Pertanto in questa commedia, poichè la buffoneria del *criado* è sostituita da quella del padrone e il distacco dai suoi elementi originali di vita è completo, Don Giovanni appare senz'altro una maschera, specie per la semplicità di taluni suoi atti veramente ridicoli; — figura viva appena in qualche momento, nel buon tratto della passione suscitata in Paolina.

Venendo al nodo, Don Giovanni De Alvarado sostiene la parte del diavolo (ma un povero diavolo!) contro l'angelico sinodo familiare: levata di scudi in nome della tranquillità contro ogni forma di intemperanza più o meno elegante.

L'autore non consentirebbe agevolmente ai corrosivi decreti della satira di Grabbe. Al Don Giovanni di Grabbe che dal culmine della sua autonomia di maschio insultava ai presepi della nostra mediocrità: " quanto tempo ancora prima che il signor Ottavio parli del mantello e del ber-

retto, della procreazione e educazione della prole? Che gente miserabile!" (atto 2°, scena III), Ayala oppone le sue savie parole per bocca di Diego: "Don Giovanni, non sa lei che il bene e la pace di una famiglia son cose che tutto il mondo rispetta"? (atto 2°, scena V).

Si consola altrove lo stesso interpellante con le parole non troppo convincenti in bocca sua:

Tan bien los maridos
Solemos tener ingenio
(Atto 1°, Scena VII),

oppure:

No siempre ha de estar
En ridiculo el marido
(Atto 2°, Scena XXVI).

Don Giovanni finora, ardito, bello, prode: il suo pennacchio e la sua spada, emblemi del suo potere; ora soffre di tremarelle che danno occasione ad alcuni brillii di spirito; come al principio della scena XI, atto 1°, tra lui e Gil il servo di Diego:

— Como? está en casa
El marido? *(alarmado y en voz baja)*
— No, señor.
— Entonces por que me hablas
Tan quedo? *(alzando la voz)*.

Ma sarà bene riassumere la commedia. — Diego e Elena sono due buoni coniugi che si bisticciano talora, ma non per questo si amano meno: se Diego è un po' geloso, Elena non se l'ha a male, chè:

En la mesa de Amor
Los celos son el salero
(Atto 1°, Scena II).

Ma il giorno del terzo anniversario delle nozze, a Don Giovanni salta in testa di turbare il blando tubamento coniugale. Col pretesto di una lettera della mamma di Elena da consegnare a questa, mentre invece è una dichiarazione d'amore, entra nella casa e riesce con arte a portar dell'inquietudine nell'animo della signora, cui si ripromette far seguire l'amore. Il marito accortosi, pensa, dopo aver dato in smanie, di prendere le cose pel lato del ridicolo, come le allegre donne di Windsor; lo invita a casa per giuocargli un tiro, che Don Giovanni evita con destrezza portando il colpo sopra Elena stessa, a cui dichiara, come si accennò, che non è lei che egli ama: cosa che esaspera di vergogna la donna; e le aggiunge la mortificante notizia, con la prova di una lettera a una Paz, che il marito la tradisce.

Don Giovanni ha detto che ama Paolina, giovinetta amica di Elena, che è veramente innamorata di lui. Egli si destreggia fra le due, mirando alla signora che vuol sua, e, approfittando della partenza del marito, si introduce di sera nelle stanze di lei; ma il marito torna indietro e il conquistatore finisce in un armadio. Donde la bontà di Paolina, cieca d'amore, lo trae, per offrirgli il suo perdono e confermargli il suo amore che la disonesta condotta di lui non ha diminuito, lei che spera sempre nel suo ravvedimento.

Le cose paiono rimesse, con un fidanzamento, in ordine: ma Don Giovanni scompiglia tutto con un nuovo attacco all'onestà di Elena, cui di nascosto dà una lettera molto sfacciata, che ella mostra al marito per rompere l'incantesimo che il seduttore ha tessuto intorno a sè a mascherare le sue intenzioni. Il malcapitato è messo alla porta, con gran soddisfazione di tutti e liberazione di Diego.

È inserito il particolare di un altro attentato da parte di Don Segundo, amico di casa, all'onore di Diego: anche questo sventato a tempo.

La commedia termina con la vittoriosa esclamazione di Elena a Paolina e a Diego:

> Nada esperes de un Don Juan,
> Nada temas de tu Elena
>
> (Atto 3°, Scena ultima).

Diego è il solito marito dabbene sulla cui fronte hanno giuocato da tempo le spiritosaggini da operetta della commedia più giornaliera. La sua gaglioffaggine ha modo di indiscutibilmente palesarsi in più punti; massime là dove abbocca all'amo di Don Giovanni (atto 2°, scena V), e si sprofonda in protestazioni di stima, e si rimorde dei sospetti precedenti, il buon uomo! Se il cimier di Cornovaglia gli è risparmiato questa volta, non è merito suo...

Del resto è gustosamente verosimile. A Don Giovanni, che gli dice di adorar Paolina, lui che credeva... molto peggio:

> 'Amela usted,
> 'Amela usted. No se encuentra
> Más digna. Si es un pedazo
> De cielo.....
>
> (Atto 2°, Scena V).

La sua storditaggine è tale, che nemmeno si avvede degli approcci, che — sott'acqua — attenta Don Segundo alla sua Elena. È il servo Gill che li subodora.

> Este
> Don Segundo me revienta
>
> (Atto 2°, Scena I).

Ma questa perla di dabbenuomo coniugato che poi alla fine riesce vincitore, non merita che ci si dilunghi oltre; ce l'hanno affatturati in tutte le salse e somministrati a tutti i pasti ormai, questi mariti di palcoscenico, che non hanno nemmeno la fortuna di essere le pernici di Enrico IV!

Anche Elena che vorrebbe essere una Penelope non è che una mezza tinta: significa poco. Paolina ha dei buoni tratti, quando nella scena VIII, atto I°, svela la sua passione all'amica, esponendolene delicatamente i sintomi:

Siento en el alma
Un placer que causa pena
Una pena que me halaga
Y una inquietud tan sabrosa
Que vale más que la calma.

Don Giovanni nella scena IV dell'atto I° riesce talora eloquente, quando determina la confusione in Elena con gli abbarbaglii delle lodi: non si prevederebbe il capitombolo che lo aspetta. Egli insinua i suoi complimenti sotto il mentito riferimento delle parole materne:

Si viera usted lo que vale
Mi Elena.....
La luz en sus ojos arde
Con que el alba resplendece;
Cuando los baja, parece
Que va cayendo la tarde
. . . .

Cui la donna con sovrassalto ben reso:

¡Ah, madre! no lo dirá
De ese modo.

In questa e nella scena notata XI, atto 1° (il tranello sventato) si possono riconoscere i soli momenti dongiogiovanneschi di questo eroicomico personaggio, cui altrove e nel complesso l'autore si è compiaciuto di dare sgambetti, lui che decisamente parteggia per Diego!

Oramai non restava che un ultimo elemento a dare il tracollo alla supremazia di Don Giovanni: da dissolutore di felicità di focolare, farlo vittima di bufera famigliare; da figliuol prodigo, padre, e padre infelice.

Padre ci era apparso già nella novella: *L'elixir de longue vie* di Balzac (1830); ma padre solo esteriormente: nessuna scissione della compattezza atomica del suo egoismo essenziale: nessun intenerimento della corteccia coriacea dei suoi nervi sereni.

Ma l'ispirazione della commedia di Heyse (1833) già aveva iniziato il capovolgimento: Don Giovanni e padre essendo due concetti antitetici, che non possono sussistere se non l'uno o l'altro. Don Giovanni, nella " Don Juans Ende ", esercita la lima della sua insidia contro suo figlio stesso, per odio al puro e reciproco amore di questo per Ghita già presa di mira dalla sua cupidigia; divide con arte i due cuori seminandovi il sospetto; poi il padre riprende il sopravvento, ma quando il danno è già compiuto e i due non hanno voluto sopravvivere al loro amore. Allora, stroncato dal colpo da lui stesso portato, il vecchio Don Giovanni si precipita giù dal Vesuvio, per trovar pace tra le fiamme.

Padre si rivelerà lui stesso, il Marquis De Priola, — e nella paternità è la sua pena, — mentre la paralisi incipiente gli contorce le parole disperate nella gola, — sulla fine del dramma —, al giovane Morain.

In Spagna, nel 1892, nel dramma di quel poliedrico ingegno: Echegaray y Eizaguirre: *El hijo de Don Juan* rappresentato senza grande fortuna, questo argomento della paternità redentrice di Don Giovanni viene definitivamente trattato: Don Giovanni, logoro dal vizio, ha messo al mondo un figlio malato e idiota, e la sua pena è nel grido di dolore che questa vittima lancia contro il passato di lui (17).

Don Giovanni è completamente sostituito dal tipo padre in questo dramma cui non indarno han fatto apparizione gli *Spettri* ibseniani. Da forza disgregatrice si è elevato a umanità dolorosa, sotto il labaro di una tesi scientifica cara a teatri recenti (18).

Dalla liscia superficialità di avventuriero, dalla conchiusa unicità sentimentale senza falle, rotante intorno al proprio io, si è man mano approfondito in pensosità di dolore, sdoppiato in commentatore, in rinnegatore di se stesso, fino a capovolgere il suo sacrilego riso in sacra disperazione, il suo egoismo-tipo di maschio in altruismo-tipo di padre.

Ma rifrattosi attraverso le fantasie drammatiche di autori contemporanei, il tipo dongiovannesco di cui abbiamo distinta e seguita nei tratti essenziali e più irriducibili la carriera spirituale, si immilla in una genealogia di rappresentazioni affini più o meno colorite di tipi, fra i quali trasceglieremo per la nostra osservazione due del teatro di Benavente, uno dei più fortunati, se non dei più originali, drammaturghi viventi di Spagna, che da poco è stato fatto conoscere anche sulle nostre ribalte.

La fantasia di Benavente non è lirica nè tragica come quella del grandissimo Villaespesa, che noi dovremmo,

mi sembra, imparare a gustare, noi italiani che ci siamo un po' troppo obliati nei giardini di Armida della ultima poesia francese. La fantasia di Benavente è più vicina al pubblico, talora più casalinga. Pure il suo capolavoro: *Los intereses creados,* rappresentato al teatro Lara di di Madrid per la prima volta il 9 dicembre 1907, e testè esperimentato anche sulle nostre scene, è assai ardita violentazione delle abitudini tonico-digestive di tutte le platee mortali; nella sua stilizzazione di tipi risponde al *Théâtre aux Chandelles* di Henri De Régner; prelude a talune scarnificazioni teatrali, gabellate per cerebralismi (ahimè), del teatro nostro dell'ora, quello che non durerà di più.....

Stanchi di trattar anime, si maneggiano pupi!... Lo stesso?

In questa commedia di maschere, Crispino, servo del sentimentale Leandro, con psicologica abilità di stratega creando dal nulla laute finanze e fortune a sè e al padrone e servendosi a ciò sopratutto della gran copia di fervidi entusiasmi e di passionalità vera, che gonfia l'altro ed è invece in lui congelata in riso di corno, — è lui il fine dongiovannesco tipo di asentimentale.

Rivelatrice la scena ultima dell'atto primo, ampia di simbolo sotto il risultato delle parole, in cui Leandro e Silvia che evadono in estasi d'amore e di canto come prigionieri di un sortilegio...; ma ecco li veglia dall'ombra la tinnente risata del Mefistofeletto:

> ¡ Noche, poesia, locuras de amante !
> ¡ Todo ha de servirnos, en esta occasion !
> ¡ El triunfo es seguro ! Valor ý adelante !
> ¿ Quién podrá vencernos si es nuestro el amor ?

Già in *Rosas de otoño*, cimentatasi il 13 aprile 1905 al teatro Español, Benavente si provava ad un tipo di Don Giovanni (Gonzalo), il quale però mi dà l'impressione di una coppia di addendi senza somma, che sono: un dabbenuomo che viene accompagnato dall'autore poco accorto fin nelle sue retrostanze, giovialone non scevro di risentimenti giovanili davanti all'elemento non-lui, ed una larva di uomo fatale che non si riesce, per guardar che si faccia, a ravvicinar tanto all'altro da vederne uscire un unico sembiante d'arte. Gonzalo è un capo ameno che l'ha fatta anche all'amico fido e consocio Ramon, mandandolo ad accrescere la compagnia all'immortale Menelao. Abusa della bontà della seconda moglie Isabella, finchè, avendolo questa spontaneamente salvato presso l'amico dal sospetto sortogli per insinuazione di un vile, e fattolo apparire del tutto incolpevole, si pente e a lei si riaccosta in una tenerezza di primavera tardiva.

Nel corso della commedia l'antagonista di Gonzalo, Manuel, che ne ha amata religiosamente e in silenzio la prima moglie, sfoga nella conversazione, alludendo al Don Giovanni di Zorrilla, talune osservazioni sulla natura dongiovannesca, non indegne a lor volta di osservazione: — " Questo di innamorare è un dono in verità geniale.. .. I maggiori conquistatori son quelli che meno cercano di esserlo. Ricordano il motto di Don Giovanni? " Un giorno per innamorarle, ecc. "... Ciò non è naturale. Per questo bisogna chiamarsi Tenorio; già a Don Luis debbono costare il doppio le conquiste. Quanto al capitan Centellas e Avellaneda non ne parliamo. Han l'aria di non averne innamorata nemmeno una nella lor vita. Per questo passano il tempo a scommettere per gli amici " (atto 2°, scena III).

Abbiamo dunque fatto oggetto di frugata analisi quelle, della non copiosa letteratura dongiovannesca spagnuola, fra le opere, che assommino caratteri, chiudano ragioni di esistenza distinte, non per loro intimi pregi, talora, quanto perchè rappresentano una singolare mutazione o spostamento delle linee del tipo.

Avvicinandoci ai tempi d'oggi, la scelta si è dovuta fare più laboriosa, ove al principio non ce ne fu bisogno di alcuna: si sa, le opere moltiplicano, brulicano, con l'universal fregola della stampa, - quando non siano meno che ozii.....

Ecco, del 1874, *Los rosales de Mañara zarzuele* di Cano y Cueto, l' illustre cantore sivigliano delle leggende di sua città, autore altresì sempre di argomento dongiovannesco, della *Ultima aventura di Don Miguel de Mañara* compresa nella sua raccolta delle Leggende e tradizioni sivigliane del 1875. Del 1889 e dello stesso autore, *El hombre de piedra*, con la ripetizione tradizionale dei motivi anche esterni della leggenda.

Nell'anno 1874 M. Fernandez y Gonzalez, anche autore di un *Don Luis Osorio* di argomento assai prossimo al dongiovannesco, pubblica a Madrid *Los Tenorios de hoy, cuadros al natural*, e nel 1877 il *Don Miguel de Mañara*, di carattere anche dongiovannesco. Sua è anche la novella romantica *Don Juan Tenorio*.

Trascurando meritamente *El libro de Don Juan soldado* di Enriques Ceballos Quintana, l'autore popolare dei *Tiempos de capa y espada* e del *Quijote de los siglos*, — è del 1896 (Barcellona) il *Don Juan Tenorio* di Josè Franquesa y Gomis, nella *Renaixensa, diari de Catalunya* — e del 1897, la leggenda drammatica in 7 atti

e in prosa e versi di Bartrina e Arús: *El nuevo Tenorio.*

Tutta questa popolazione di Don Giovanni d'inchiostro, di cui son ben lungi dall'aver fatto il censo, è in sostanza agli ordini di quelli su noti, cui mi son divertito a infliggere la mia perquisizione estetica e psicologica, quale ch'ella sia stata.

Poichè le opere di una letteratura non si contano sulla tavola pitagorica, non sembrerà che io mi contraddica con quel che già ho detto e ripeto: che la letteratura spagnuola dongiovannesca è delle men ricche.

Quei quattro o cinque motivi essenziali che scoprimmo nel corso della nostra disamina, si varieranno, infronzoleranno, infioretteranno, spezzettineranno come si voglia, noi non possiamo tenervi dietro; sino a quando a quelli non si sia aggiunto alcun altrochè di sostanziale; ci basti per ora aver distinti i vertici e talora i semplici cucuzzoli!: non sarà riuscito a far la carta topografica di una contrada, chi si sia perduto a contare i mattoni...

NOTE ALLA TERZA PARTE.

(1) Baret, op cit., pag. 334.

(2) Mi sono prevalso per la conoscenza di questa commedia del compiuto riferimento che ne fa Josè Franquesa y Gomis in *Homenaje á Menéndez y Pelayo*, 1893, vol. 1°, pag. 283.

(3) Il Gomis, a proposito di una didascalia, che a questo punto trovasi nel manoscritto, riguardo all' inscenamento del sepolcro " Como se vió el Convidado de piedra antiguamente ", arguisce che il Burlador fosse noto volgarmente col nome che passò poi alle commedie derivatene.

(4) Esamino la commedia di Zamora nella "Bibl. de aut. Esp.", vol. 49, a cura del Romanos. Non è divisa in scene.

(5) Nella 2ª giornata, all' offrirlesi, per servitore, di Filiberto, Anna risponde asciuttamente: — "il vostro cortese ardire apprezzo, ma credo che con l'ammetterlo, lo compensi ". Ancora, dopo lo svenimento di lei nella 3ª giornata, il povero Filiberto, geme che mentre egli umile e timido adora Donna Anna, il destino gli faccia ancora tanta guerra. Infine Donna Anna si è già ritirata nel chiostro, sepolcro di sua vita, che ancora il poveraccio, che lo ignora, la persegue col pensiero e chiede al Re di concedergli di divenirne lo schiavo, ovverosia lo sposo...

(6) Esamino il *Don Juan Tenorio* di Zorrilla nella Galeria drammatica del Delgado, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra. I sette atti sono:

1° Libertinaggio e scandalo; 2° Destrezza; 3° Profanazione; 4° Il diavolo alle porte del cielo; 5° L'ombra di Donna Ines; 6° La statua di Don Gonzalo; 7° Misericordia di Dio *e apoteosi dell'amore.*

Ve n'è una buona traduzione italiana di Fausto Maria Martini e di Giulio De Frenzi. Quella dell'edizione Sonzogno, non priva di grossolani errori.

(7) Non so tenermi dal riportare — originali — alcuni dei versi che precedono, soavissimi:

> Tal vez poséeis, Don Juan,
> Un misterioso amuleto
> Que à vos me atrae en secreto
> Como irresistibile man.
> Tal vez Satan puso en vos
> Su vista fascinadora,
> Su palabra seductora,
> Y el amor que negó á Dios.

(8) Noto il bellissimo effetto fonico di quell'ottonario pieno di asme dopo gli ultimi salterellanti di Don Juan:

— mirad si hallais conocido
remedio, y le aplicaré.
— *No hay más que el que os he propuesto*

(9) Fuggevolmente ricordo non esservi nell'*Antico Testamento* altra apparizione di ombre reduci, oltre quella del libro di Samuel, cap. 38, in cui dalla pitonessa è rievocato a vita Samuel per volere di Saul.

(10) Atto 3°, scena I. Don Giovanni dice che ha ucciso gli amici: era forsennato: la sua mano li fece preda della sua pazzia.

Poi, scena XI, la statua gli dice: "Il Capitano ti ammazzò alla porta della tua casa".

(11) È noto che il conte di Tureno diceva di preferire di leggere Byron nell'originale.

(12) Esamino l'*Estudiante de Salamanca*, nell'edizione delle Obras: Libreria de Garnier Hermanos, Paris. 1885.

(13) Esamino il *Don Juan* di Campoamor nell'edizione delle opere complete: Felipe Gonzales Rojas. Madrid 1903, Tomo 8° (*Los pequeños poemas*).

(14) Esamino la commedia di Lopez de Ayala nella Col. de Es. Castel. (drammaticos): vol. 4° del suo teatro.

(15) Guerra Janqueiro: *A morte de Dom Joao*, 1876.

(16) Casualmenle riecheggiano dell'espressioni, in entrambe le scene, simili per la simiglianza della situazione. In Lopez De Ayala, Don Giovanni a Elena che gli ha domandato: Dunque mi ama? — Signora, chi lo pensa mai? Io rispetto il suo decoro. — In Lavedan: — Io ho dimenticato un momento chi voi eravate...

(17) Non sono riuscito a procurarmi ancora un'edizione del dramma di Echegaray. Dato che esula completamente dalla concezione dongiovannesca, l'insufficienza con cui posso parlarne sarà meno avvertita.

(18) Esamino questa e la commedia appresso notata di Benavente nell'edizione del Teatro completo fattane uscire dai Successori di Hernado. Madrid 1913.

PARTE QUARTA.

Don Giovanni in Italia

Come nel 500 i modelli della commedia italiana avevano fecondata la drammatica spagnuola delle imitazioni fortunate di Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, ecc., e le nostre compagnie, fin sulla fine del secolo, vagavano per la Spagna festosamente accolte; così all'opposto, nel 600, è il gusto della commedia spagnuola che da Napoli, ove Don Pedro Fernando De Castro, vicerè dal 1610 al 1616, aveva condotti i comici di sua terra, e dal ducato di Milano, si diffonde per tutta Italia, originando la progenie teatrale dei Celano, Pasca, Tauro, Capece, Cicognini.

Lope de Vega e Calderon imperano sulle fantasie, ispirano e talora dettano.

La commedia dell'arte, nata dalla seconda metà del 500 con il Ruzzante e il Calmo, riempie a sua volta i nomadi palcoscenici di clamorose fortune; tra essa e la commedia sostenuta, frequenti gli scambi; questa trasmet-

tendo a quella i soggetti tratti dalle riserve spagnuole, quella a questa le maschere, sue beniamine, e inoltre taluni andamenti della scena buffoneschi e il troppo della didascalia sostituente talora il dialogo con arida scena muta, e fors' anche la consuetudine della prosa prevalsa definitivamente sulla forma poetica.

Non fa meraviglia che la fiaba dongiovannesca presto ricompaia sulla scena italiana portatavi dalla corrente spagnuola; per quanto difficile sia identificare il momento in cui vi sia penetrata.

Intanto la trasformazione del tipo, per la mutazione di clima intellettuale, subito si fa manifesta. La commedia nostra secentesca non era certo adatta a cogliere la figurazione del tipo, e sperimentarne una dipintura psicologica. Lo straripamento della farsa mesceva le tinte in una unica vaghezza di comico volgare, in cui ogni definizione tipica crollava. Da questo dilagare del farsaiolo scialacquato, la fantasia cerca scampo nella provvisoria fabbricazione delle maschere, le quali possono pur definirsi come fantasmi d'arte mancati, ovvero i fantasmi lirici della folla.

Del duplice titolo di Tirso non resta — fatto sintomatico — che la seconda parte: *Il Convitato di pietra;* ed i convitati convitano la folla ghiotta del meraviglioso agli inesauribili spettacoli per il 600 e 700 fino ai primi dell'800. Sul personaggio di Don Giovanni prevale quello del servo buffone; anzi quello diviene quasi un pretesto per questo: i Trivellini, gli Arlecchini e i Covielli, tutta la multiforme generazione degli Stasimi plautini e dei Davi terenziani, sfoggiano qui il forte del loro spirito. All'Italia non parve gran che degna di considerazione la figura di quel contrabbandiere sfaccendato dell'amore: usa da un lato ai paludamenti dignitari della letteratura

classica, dall'altro male avvezza ormai alle mascherate della commedia improvvisa, non poteva vedervi che tutto al più un buon soggetto fantastico che un secolo prima sarebbe stato forse da novella, e ora sembra più da teatro.

Shadwel, nel suo *The Libertin* (1676) riferiva che dai primi del 600 un Ateista fulminato, sacra rappresentazione, veniva dato nelle chiese di Roma, la domenica; in esso con molte variazioni erano mostrate alla folla le colpe e le pene infernali di un ateo.

Il Brouwer (1901) ha trovato in un fascio di scenari secenteschi un Ateista che dà un'idea di tali rappresentazioni. Benchè senza data, appartiene quasi indubbiamente alla fine del 600; appare una redazione posteriore dell'Ateista più antico, con nuovi elementi e variazioni (1). Il conte Aurelio — tale la trama sommaria è un bandito lussurioso e sanguinario della Sardegna, che ha sedotta la duchessa Leonora, con cui vive allo sbaraglio pei dintorni di Cagliari; la tradisce con Angela sua prigioniera, la percuote d'un calcio e la lascia svenuta (atto 1°). Il duca Mario, fratello di Leonora, lo persegue con soldati, ma è tratto in inganno da Aurelio, che lo separa da quelli, travestitosi degli abiti di un romito, e lo aggredisce poi. Prima di ciò v'ha l'episodio (atto 1°), che fa pensare al Burlador, delle statue dei genitori di Leonora e Mario che in un tempio, ad un tratto, si animano davanti al bandito; e insultate, lo minacciano misteriosamente. Di nuovo riappaiono inginocchiate, mentre il loro figlio, il duca Mario, sta per essere fucilato dai banditi, e con lo scompiglio prodotto lo salvano. Ancora intervengono con le spade in pugno alla cena dei banditi (atto 3°), quando Leonora apparsa in

abito da penitente e beffata da Aurelio, che se la spassa con Angela, è caduta morta. Fissano al bandito, termine misterioso, il calar del sole. E al calar del sole, il conte si presenta al tempio pieno di sfida; le statue, afferratolo stretto, invocano su di lui il fulmine del cielo, che non si fa aspettare. Segue la visione della beatitudine celeste di Leonora e dei tormenti infernali del dannato. Intercalato è nell'atto terzo l'episodio di Olivetta, qualche cosa come la Pispireta zamoriana, che fa una semplice apparizione, — è stata fatta prigioniera dai banditi —; tanto per dar l'occasione al conte di mostrar a lei la sua galanteria, lasciandola libera non senza averle prima fatto godere il bello spettacolo dell'impalamento di Buffetto, il servo del duca Mario già riuscito a scappare all'apparir delle statue dei suoi genitori.

In questa rappresentazione parve di vedere un'origine al *Burlador,* già affermata, prima di conoscere un Ateista scenario, dal Coleridge, che nelle sue note al *Don Giovanni* byroniano dice che la più antica forma drammatica della leggenda dongiovannesca è in questo dramma religioso, che era rappresentato in Ispagna. Ora noi non sappiamo veramente quale e come fosse la prima redazione del nostro Ateista, nè che esso fosse noto in Ispagna.

Certo alcuni scambi tra l'Ateista e il Convitato, nell'evoluzione posteriore della leggenda, vi furono. La scena finale dei tormenti d'inferno, che doveva essere l'essenziale, torna nel Cicognini e negli scenari e in alcune delle opere comiche. Il titolo stesso torna in Dorimond (fine del 1658), poi cambiato nell'altro *Le fils criminel,* e in Rosimond (1669), ove ritorna anche il nome della principale vittima femminile. Così anche il fulmine che

liquida i conti di Aurelio con Dio, torna in Dorimond, in Villiers, in Molière, in Rosimond, in Goldoni. L'episodio del romito torna anche in Dorimond e Villiers. Forse nella parte importante attribuita alle statue animate e in alcuni particolari, come quello del travestimento, è da vedersi invece un influsso del Convitato sull'Ateista. Il travestimento è in Cicognini, nello scenario, in Molière: salvo che Aurelio cambia i suoi abiti con quelli del romito; Don Giovanni invece li tramuta con quelli del servo.

Così gli scherni all'eremita mendico, che sono nell'atto 3° dell'Ateista, riportano a Molière (atto 3°, sc. II). L'astuzia di Aurelio (atto 2°) nel dividere Mario dai suoi soldati non so se ritorni soltanto casualmente nel simile episodio comico del Da Ponte.

Chi s'illudesse pertanto che la fase italiana di Don Giovanni contenga elemento religioso per questo imparentamento con un dramma religioso, sbaglierebbe di grosso. Anzi, il sentimento religioso dalle arlecchinate del nostro teatro prevalentemente estemporaneo del 600 evase del tutto: e nonostante la fumante visione d'abisso della scena finale, l'ammaestramento morale, già vivo nella commedia di Tirso, si perse tra gli artifizi dei frizzi e dei lazzi.

Come accade sempre al " servus grex " parente alle pecorelle dantesche, il fuoco della concezione prima e originale è perso di vista dai primi imitatori, e quel lavoro che non si richiede più per l'immaginazione inventiva, si rivolge dai consecutivi riimitatori ai ritagli e ai fregi marginali, che talora invadono il disegno originale, e lo riducono da non riconoscersi più.

Nel Burlador, il sentimento religioso avvolgeva l'opera, più che non si circoscrivesse al personaggio principale,

cui il pensiero di Dio interessa poco; nel *Convitato* del Cicognini, esso si ricantuccia nella scena infernale, e non è più sentimento ma convenzione.

La commedia del Cicognini (2), che è meno che una traduzione, non ha data, ma pare anteriore al 1650. La tuttora incognita di Onofrio Giliberto da Solofra è del 1652, stampata a Napoli da Francesco Savio col titolo solito: *Il Convitato di Pietra;* e sembra che questa sia stata debitrice a quella, piuttosto che il contrario.

Si dubita se veramente la commedia del Cicognini appartenga al Cicognini, nonostante il nome appostovi; di contraffazioni delle cose sue lo stesso autore si lamenta nella prefazione al *David dolente* (ove essa anche sia sua); come del resto molte opere segnate col suo nome pare non gli appartengano, a sentire il Bartolomei (prefazione alla commedia *Amore opera a caso*). Ma sinchè non si trovi una ragione solida, discutere se sia sua o no, mi pare approdi a poco: d'altra parte la commedia ha così poco valore che il nome del Cicognini che vi appare su, può restarvi senza infamia e senza lodo, come una mera convenzione. In prosa e tre atti, essa è frammista di dialetto veneziano (Fighetto e Pantalon), bolognese (Dottore), napoletano (Passarino), secondo l'esempio prevalso del Ruzzante, che Vergilio Verucci portava all'esagerazione della nota commedia in 10 idiomi (*Diversi linguaggi*). Il dialogo risente delle affettazioni che formano il mal gusto del tempo; l'autore inoltre non sa spiastricciarsi dalle panie del discorso poetico, e pur scrivendo in prosa, gli escon cadenze ritmiche e anche quando non vorrebbe, brutti versi: scena III, atto 1°: — Amato zio, mi parto. — Nipote caro, addio. — .....Il vederti partir, nipote amato. — Atto 2°, scena XI: — ...a guisa di vil fiore

appena nasce, e illanguida more — ; e simili da cogliersi a iosa.

Una leziosaggine poi al nostro orecchio, quelle cavatine rimate, che par stiano a segnare di riso i poveri momenti drammatici: atto 1°, scena XIII: Pianto di Rosalba:

> Ferma aspetta ove vai, o mio consorte!
> Se tu fuggi da me, io corro a morte;

atto 2°, scena VI, (pianto di Donna Anna sul padre morto):

> Ch'anco io men vado intanto
> A celebrar l'esequie sue col pianto

La commedia di Tirso è dal Cicognini scheletrita e invilita. Magro compenso, è qualche rattoppo di scenetta comica da dare un po' di nuovo: nel 1° atto: l'incontro notturno e il duello con Passarino che si slonga per terra e drizza su la spada contro cui vanno a finire le *cortellate* di Don Giovanni (scena VII), la scena degli indovinelli (scena XII), tra Brunetta, Pantalone, il Dottore; nel 2° atto la scena del bando in cui il Re fa promettere diecimila scudi e quattro teste di banditi a chi trovi l'uccisore del commendatore; e le tergiversazioni di Passarino alla prospettiva dell'oro (scena XII) e (scena seguente) le minacce del padrone e le istruzioni pratiche di lui sul come quegli deve comportarsi davanti al notaio e lo scambio d'abiti e (seguente) la burla caricata da Passarino agli sbirri. Nel 1° atto l'episodio di Rosalba non è che un moncherino di quello di Tisbea. Soltanto, pur nel suo semplicissimo, il lamento di Rosalba è meno artefatto di quello di Tisbea.

L'elogio semplificato di Lisbona è portato al 2° atto, scena XI.

Tolte dall'atto 2° le scene I, II, III, V, VI, VII, IX, X, la IV scena è riportata alla I, la III e IV sostituiscono la XII di Tirso, la V è la minima riduzione della XIII, è aggiunta la VI senza riscontro in Tirso: i pianti di donna Anna. Le scene XV, XVI, XVII di Tirso, mutate nelle IX, X, XI.

Aggiunte le scene (bando, istruzioni, travestimenti, burla), XII, XIII, XIV; le XV e XVI vorrebbero riprendere le XVIII, XIX, XX (episodio di Aminta).

Tolte dal 3° atto le scene I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX.

Dopo una prima scena che in Tirso era incorporata nella stessa X, riattacca a questa la scena II; intramezzata una III e una IV (sospetti del duca Ottavio), la V fonde in sè l'XI, XII, XIII, XIV, XV; le VI e VII sostituiscono la XVIII; l'VIII e IX rifondono le XIX, XX, XXI; tolte le XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, la X ricopre la XXVII. L'ultima scena è la già mentovata: l'inferno.

La figura, già principale, ha perdute le sue modanature; i discorsi d'amore avevano del seducente in Tirso, ora si fanno sguaiataggini buttate là.

Per mostrare come sia tempo perso cercare barlume d'arte in questa commedia che non lo pretende, non c'è che da scegliere prove. Da Rosalba, Don Giovanni non fugge a tradimento, ma si congeda con due magre parole: "Orsù, Rosalba, non mancherà tempo di vederci e goderci un'altra volta"!

Tutta l'atmosfera è satura di questa barbogeria burattinesca. Già in Tirso nella II scena, 1° atto, il Re si presentava poco regalmente con un candeliere in mano. Ora Cicognini dilata questo punto troppo e poco comico in una macchia di sguaiateria. Il suo Don Giovanni fa saltare di mano con un colpo di spada il lume al Re, e questi che geme: "Oh, Dio e non anche fu sazio il tradi-

tore di macchiar la riputazione di una dama nelle mie stanze che anco di mano mi getta il lume? — o là! "

Il personaggio tipico è Passarino, che è un'espressione di buonumore plateale, da cui l'autore trae il migliore alimento alle sue risate.

I desideri pantagruelici e i bacchici amori lo fanno un discendente diretto dei Maccus latini senza intenzione di coerenza, specie di rifornimenti di allegria. Il comico di Catalinon era più vero e sano. Passarino non presenta nulla se non frasi salaci. Nessuno degli ammonimenti brontoloni e pieni di buon senso e senza pretesa, che la tozza buaggine di Catalinon arrischiava al suo padrone; qui è diventato un mariuolo anche lui, che per denaro non si farebbe scrupolo di tradire il padrone.

Anche il duca Ottavio è fatto qui più grottescamente sciocco che in Tirso; le fantocciate poi di Fighetto son tutte limitate alla fame che i pasti del padrone non riescono a placargli.

Il marchese De la Mota abolito, il duca Ottavio resta il capro espiatorio di entrambe la prima e terza burla di Don Giovanni; è lui che nel 2° atto presta senza alcuna scusa il mantello all'amico: non pertanto l'inavvedutezza di Cicognini ha fatto strappo alla logica, dimenticando l'equivoco, che doveva conseguirne secondo il Burlador; nonostante il travestimento di Don Giovanni in Ottavio, questi non è sospettato, anzi lo stesso Re nella scena XI, atto 2°, indovina senz'altro indizio che Don Giovanni è il reo. Ciò fa capire che la scena del bando è messa lì per provocare l'imbeccatura buffa di Don Giovanni a Passarino su quel che deve rispondere al notaro, imbeccatura che pare solleticasse il facile buonumore secentesco. L'illogicità è senz'altro la più vera rivelatrice del

troppo fedele imitatore, appena che sia tanto coscienzioso da non essere plagiario.

Ovvero, meglio, era; chè oggi noi con tutti questi *grotteschi* non ce la stiamo innalzando a legge, sopra le allegre rovine di quelle aristoteliche?... Passiamo oltre...

La scena ultima del 2° atto è una pantomima che mostra il contagio della commedia dell'arte: l'episodio sufficentemente svolto della burla di Don Giovanni ad Aminta è qui ridotto a una scena muta che lascia vuoto all' improvvisazione:

" Passarino gli vede — [Dottore, Brunetta, Pantalone] – chiama Don Giovanni qual si mette con Passarino ancora lui a ballare, infine Don Giovanni *rubba* Brunetta, e via, Dottore e Pantalone gridano e fanno finir l'atto 2° ".

Altra considerazione offre la scena del tempio aperto con l' invito che Don Giovanni non fa direttamente, ma per mezzo di Passarino; variazione di cui la scena italiana si compiacque, come più rispondente alla comicità che le fu cara e alla maggior parte che tributò al servo. Il Burlador prendeva per la barba la statua odiosa; questo Don Giovanni le lancia un guanto.

Il Cicognini ha intuito nel 3° atto del Burlador quell' impressione di retrocessione spirituale che faceva di Don Giovanni (scena XIII) un po' il revisore di sè, quasi l'autobiografo delle sue conquiste. Il tipo individuale di Don Giovanni, che è quello dell'eterno giovane, a cui, come tale, lunga la speme e breve ha la memoria il corso, veniva già così trasceso. Quando, da quella scena che descrivemmo come limite ideologico della II parte dell'atto 3° del Burlador, Don Giovanni si ripiega su di sè, egli ha già delle crepe e la sua supremazia scricchiola. Al Cicognini è venuto di ridurre sopra la falsariga

di Tirso quest' impressione nelle parole dell' indispensabile Passarino:

— Se record ella quand erim a Napoli quella bella zovenetta, ch' andassiv a dormir con lei... e a quella pescatrice che ce dè quell' habit quand'a cascasim in tal mar, ve piaseula mo'? — D. G.: — Vedesti como piangeva quando mi partij?...

La paura di Passarino al giungere del "barbon" si manifesta in modo simile a Catalinon. Il povero diavolo si butta sotto la tavola e non ha più appetito. Ma i canti che per ordine di Don Giovanni qui accompagnano, cantati dallo Zanni, la cena miracolosa, ben differiscono da quelli che nel Burlador, cantati dai musicanti, esprimevano bene il pensiero di Don Giovanni:

Si de mi amor aguardais
Señora, de aquesta suerte
El galardón en la muerte,
Que largo me lo fiais! ecc.
(Scena XIII, Atto 3º),

ove qui non sono che una paonazza effervescenza di buffoneria:

Za che volí che canta,
Don Zovanni, ve digo
Che sto' bambozzo el me par un intrigo, ecc.

Nella II scena, quando Don Giovanni dà la mano alla statua, il grido del Burlador era men logico, ma più impressionante: "¡Que me abraso!". Il pratico Cicognini non può immaginare che un marmo bruci: Stringo un ghiaccio, un freddo marmo! L'epilogo è forse, relativamente,

il migliore: il tormento del fuoco dà al torturato alcuni accenti che l'anima secentesca di Cicognini sa rendere non male. V'è l'eco, che nella commedia spagnuola è talora un mezzo artistico efficace, e nei drammi pastorali del nostro 500 e 600 ha preso voga:

> Quando termineran questi miei guai?
> Mai!

La figura di Don Giovanni è del tutto, nell'epilogo, rovesciata: affermatore della vita gaudiosa, maledice qui la sua nascita:

> Maledetto sia il latte
> Ch'io succhiai assetato;
> Latte fu di pestifero peccato.

Rinnegamento ascetizzante che è particolare a tutte le prestigiose scene finali delle nostre sacre rappresentazioni.

Persuasi a non cercar nel Convitato cicogniniano alcun elemento di studio psicologico, nè per le figure femminili, nè per quelle maschili, tutte rappresentazioni pupazzettesche d'un umorismo talora buono, più spesso discutibile, e viventi solo nella stereotipia delle loro parole, bisogna, oltre a questo, convenire che anche nelle situazioni e nel gioco scenico, la nuova mano ha sciupato, mutilato. Tolta la figura del padre, di cui Cicognini non ha saputo che farsi; nella scena fra lo zio e Don Giovanni, quegli non gli muove alcun rimprovero, subito propone di mandarlo libero.

Altre scene scialacquano in scurrilità o alloccaggini un po' pietose (come quella fra Ottavio e Fighetto, quella di Rosalba pescatrice, che canta, e al giungere di Don

Giovanni: Oh, come è bello!). Vi è la facilità passiva e frascona di chi cede a ispirazione non sua. V'hanno, come a dire, degli sfoghi di originalità in trovate di minor considerazione, due delle quali per altro han l'onore di tornare in Molière. L'una, la scena dello scambio di abiti tra Don Giovanni e Passarino, da cui trae il motivo la scena V dell'atto 2° di Molière. L'altro, il particolare dei salari non pagati (scena V, atto 3°) che ritorna nel gustoso grido finale dello Sganarello molieriano: "Mes gages, mes gages, mes gages!". Le parole con cui Don Giovanni accoglie (scena V, atto 3°) la statua intervenente al festino, (altro motivo originale), hanno dell'allegra millanteria, in quello sfoggio generoso e ironico di complimenti, e in quelle scuse pel convito troppo disdicevole; e quello svolazzo finale saturo di comicità... "Se io havessi creduto, o Convitato, che tu fosti venuto, haverei spogliato di pane Sivilla, di carne Arcadia, di pesci Sicilia, ecc., ma accetta quello che di cuore ti vien presentato da una mano liberale: *magna, convitato*".

L'autore, senza coerenza, picchietta di colore ora questo ora quell'aspetto di tipo, secondo che gli viene a tiro di penna: radunare le sparte membra in organismo di vita, gli importa poco.

Un altro particolare di gran fortuna nel teatro dongiovannesco italiano, e omesso da Molière, è quello della lista che, nella scena XIII del 1° atto, Passarino lancia laconicamente alla desolata Rosalba. La commedia dell'arte trova in esso uno dei più vivi cespiti di riso, e lo scenario, conservatoci dal Gueulette, del 1662 stabilisce che questa lista sia un "long rouleau de parchemin" che lo Zanni getta "au milieu du parterre et il en retien le bout".

Dall'accenno fugacissimo a questo tratto scenico, che

è nel Cicognini come di cosa già nota ("Lo Zanni getta la lista" e nient'altro), io m'induco a credere che la trovata non ne sia dell'autore di questo Convitato, come cronologicamente si verrebbe a supporre.

Questo simbolo è di una ingenuità così espressiva e mimica che mi pare certo nato dall'anima popolare; credo debba trovare origine in qualche scenario che primieramente deve aver introdotto in Italia la commedia di Tirso. Ma qui è il ginepraio delle controversie sulla trasmigrazione prima del Convitato in Italia, questione su cui torneremo.

Per ora consentiremo che il tratto della lista è l'aggiunta più personale e graziosa che abbia fatto l'Italia alla leggenda; tanto che in essa è rimasta innestata. È uno dei pochi lazzi della commedia dell'arte, che chiudano involontariamente un nodo di pensiero e un certo spazio di emozione sotto il fiocco facile dello scherzo.

Lo scenario del 1662 è il primo Convitato della commedia dell'arte, conservatoci nella traduzione francese di Tommaso Simone Gueulette, che lo riporta in *Recueil de sujets des pièces tirées de l'Italien,* seguendo le note fornitegli da Domenico Biancolelli che vi rappresentava la maschera di Arlecchino.

Nel gennaio e febbraio del 1658, al Petit Bourbon di Parigi, sappiamo dal Gueulette che un Convitato era recitato dalla compagnia di Giuseppe Bianchi, con la maschera di Trivellino, attore Domenico Locatelli; e suscitava un immenso successo.

Si può credere col Moland che lo scenario che abbiamo sia molto simile a quello precedente, ma in verità nulla è preciso.

Nè pare che lo scenario stesso del 1658 sia il primo italiano; chè le compagnie spagnuole che ai primi del 600 passeggiavano l' Italia, avrebbero dovuto portare nel loro repertorio la commedia di Tirso, seguendo le supposizioni più spontanee. Il Bévotte (3) per mettere un po' a posto le cose, tenta una ricostruzione ingegnosa. Angelo Costantini detto Mezzetin, nel 1695, nella *Vie de Scaramuche*, dice che questi esordì a Fano in Romagna, col Convitato, preferendolo " per il pasto che vi si fa ". Ora, pel suddetto critico, — poichè il Gueulette dice che Tiberio Fiorelli esordì a 20 anni, ed essendo esso nato nel 1608, — ne verrebbe che un Convitato scenario dovette essere recitato in Italia approssimativamente nel 1633.

Che si tratti di uno scenario il Bévotte lo deduce da quel pasto, che non avendo importanza in Cicognini, è invece replicata occasione a facezie negli scenari, a giudicare da quello citato del 1662. La conclusione è verosimile e comoda, sebbene la notizia del Mezzetin non sia di quelle che recidano il nodo, nè la sua biografia un modello di verità storica. L' emigrazione dongiovannesca sarebbe dunque avvenuta così: la commedia di Tirso, prima di essere importata sulle scene italiane, e probabilmente alla corte del Reame di Napoli (a Napoli esce la commedia di Giliberto), era già nota in Spagna col nome abbreviato di Convitato, — ciò che sappiamo (v. nota 3 alla terza parte di questo lavoro). Venuta poi l' imitazione del Cicognini, questa incorpora in sè il primo scenario italiano forse derivatone, e se ne perde traccia; riappare traverso al Cicognini, nel nuovo scenario del 1662, che da lui e non da Tirso ripete quegli echi che sembrerebbero riallacciarlo al Burlador. Nessun scenario anteriore al Ci-

cognini è stato trovato però, che possa dare l'indiscutibilità a questa opinione (4).

Ammettendo l'esistenza di uno scenario anteriore, la scena del duello buffo tra il padrone e il servo, quella degli indovinelli, il particolare della lista, la scena del bando e le seguenti che dal Cicognini si ripetono negli scenari successivi, avrebbero in quello verisimilmente la paternità.

Un'altra supposizione, che riporteremo prima di passare allo scenario conservatoci, fa il Bévotte, preceduto dal Werner e dall'Engel, per il Convitato di Onofrio Giliberto. Questa commedia andata perduta, egli la ricostruisce dalle commedie gemelle di Dorimond e di Villiers (5), per dichiarazione di quest'ultimo, tratte — (egli dice della sua, tradotta) — da un originale italiano. Poichè esse non possono essere traduzioni dal Cicognini nè dallo scenario, non resta che risalire, quando non si voglia non prendere sul serio il termine " traduit de l'italien " del Villiers, al Giliberto. Pertanto è vero che il tipo dongiovannesco che sarebbe del Giliberto, si differenzia da quello che ci appare, prima dell'influsso di Molière, per caratteristiche italiano: nei due francesi, nel secondo più precisamente, si fa il ribelle per volontà, l'individualista contro ogni legge:

.....le feu de mes jeunes années
Ne peut souffrir encore mes passions bornées.....

(E al padre):

Je ne vous connais plus, ny ne vous veux connaistre,
Je ne veux plus souffrir de père ni de maistre;
Et si les dieux voulaient m'imposer une loy,
Je ne voudrais ny Dieu, père, maistre, ny Roy.
(Atto 1°, Scena V).

Caratteri questi, che anche dopo il Molière, l'Italia non pensò di regalare tanto presto, mi pare, al cavaliere d'amore.

L'Italia aveva alcuni tipi di rivoltosi, di refrattari (Leonzio, Aurelio), sfruttati dalla chiesa per metterli alle gemonie pubbliche in qualità di salutari ammonitori: ma aggiungere questo carattere a Don Giovanni, non le venne in mente, accettato avendolo più che altro in grazia del comico che vi trovava, e di questo quasi esclusivamente compiacendosi. Anche nel Perrucci, il cui Don Giovanni si attenta a delle comiche e comode professioni d'incredulità, queste sono più che altro espressioni umoristiche; nulla del passionato e vulcanico che sarebbe in Giliberto, il quale, ammessa per sua tale concezione originale, non parrebbe strano che passasse senza fama nè orma in Italia, e che ove il Cicognini e il Perrucci dettero origine a scenari, da lui non fossero derivate che quelle due scioccheriole di particolari nello scenario del 1662, secondo immagina il Bévotte (op. cit., pag. 133)?

Tant'è, ripicchiando: l'Italia, non amante delle tinte rosse, non le venne fatto di prendere sul serio il tipo di Don Giovanni; accoltolo per caso durante l'allagamento di soggetti spagnuoli che invase il teatro, ci si divertì per le arguzie e il meraviglioso. Niente altro. Anche dopo Molière e Rosimond, il Goldoni non vede nel suo Don Giovanni che un dissoluto di dubbio genere, e tentando il tragico, inciampa in un brutto comico.

Pertanto questi i tratti propri al Convitato del Giliberto, che il Bévotte estrarrebbe dal confronto delle due commedie francesi premolieriane:

Abolizione o quasi della parte comica; tentativo di rappresentazione di un carattere; espressione di un libertinaggio teorico, oltrechè di costumi; una tal raffinatezza

perversa, ai personaggi italiani non comune (atto 1°, scena III, del Villiers). Quanto ai personaggi, sarebbero esclusi i due Re, la duchessa Isabella, il marchese Della Mota, lo zio di Don Giovanni, il Ripio di Tirso; gli altri nomi, mutati: Don Gonzalo in Don Pedro, Ottavio in Don Filippo, Catalinon in Filippino, probabilmente come in Villiers: stando con Dorimond, in Brighella.

Lo scenario del 1662 riportatoci, oltre che dal Gueulette, dal Boulmiers, dal Cailhava, dal Castil-Blaze (6), varia, ma non essenzialmente, traverso le varie redazioni. È in cinque atti. S'inizia il 1° atto con una scena in cui Arlecchino e il Re s'intrattengono sulle sregolatezze di Don Giovanni; Arlecchino spera che con l'andar del tempo egli metta giudizio e, richiesto dal Re, gli racconta la storia della regina Giovanna, una delle tante del suo repertorio. La scena cambia: in una strada di nottetempo con la lanterna in cima alla spada, Arlecchino va in cerca del padrone, con cui ha il duello buffo che già vedemmo nel Cicognini. Viene poi il duca Ottavio con Pantalone il quale, mentre i due padroni conversano fra loro, è fatto bersaglio alle facezie di Arlecchino: riverenze, sberleffi, pacche sullo stomaco, soffiar di naso nel fazzoletto di Pantalone, pugni. Don Giovanni intanto ha tramato il suo inganno contro la fidanzata dell'amico, e partitosi il duca, lo confida al servo che avendo fatto le sue rimostranze discrete ne ricava un ceffone, poi viene posto di sentinella alla casa della vittima ed è lì che lo ripigliano gli autori Bertati e Da Ponte. Dopo l'uccisione del commendatore e il bando del Re, ecco la scena buffa già veduta nel Cicognini fra Don Giovanni e il servo; poi travestimento reciproco. Gli sbirri sopraggiungono mentre

Arlecchino è solo, tentano corromperlo con l'oro che lui non rifiuta, mettendoli però su una falsa strada.

Il 2° atto inscena l'avventura con Rosalba, con tutti i condimenti delle buffonate di Arlecchino che finisce col cadere sul suo di dietro facendo crepare una delle vesciche che, uscendo dal pelago, aveva intorno alla vita: "Bene, ecco il cannone che spara in segno di festa!".

Don Giovanni mentre giura a Rosalba la purità delle sue intenzioni ha un accenno che richiama al Burlador: — Se io mento m'uccida un uomo di petra —.

Compiuto l'inganno, è la volta del *rouleau de parchemin* che Arlecchino lancia alla pescatrice, la quale, poichè questi si accinge a iscrivervi il suo nome, disperata si getta in mare.

Avviene nel 3° atto il rapimento di una villigiana mostrataci prima in atto di bezzicare amorosamente col suo damo cui Don Giovanni regala del nome di Cornelio. — Ma non è il mio nome! — Lo sarà ben tosto! — Ha poi luogo la scena della statua del mausoleo; l'invito fatto dal servo per comando del padrone è ripetuto da questo; inserita è una finzione di pentimento giocata da Don Giovanni e che si risolve in un calcio ad Arlecchino che l'ha presa sul serio. (Converrà ripensare alla scena II dell'atto 5° di Molière: Don Giovanni che tenta con buon esito l'ipocrisia?).

Al 4° atto nuove rimostranze di Arlecchino al padrone, cui racconta la favola dell'asino carico di sale e dell'asino carico di spugne e quella del *Cochon de lait*, che fanno tanto effetto sul padrone, da farlo di nuovo dichiarare pentito. Arlecchino si butta in ginocchio a ringraziare Giove, ma il brusco risveglio di una pedata a posteriori lo convince che si tratta di una replica dello scherzo del

3° atto. E una ridda di razzi umoristici scoppiettano nel corso della scena, in cui tra un boccone e l'altro Arlecchino solletica il debole del padrone con allusioni a un suo amorazzo con una vedova; versa la saliera, l'oliera, mette il suo cappello sulla testa di Don Giovanni. Lo Zanni di tutti questi lazzi sceglieva tanti per ogni rappresentazione, prolungando questa a piacere suo e del pubblico. La seconda cena che occupa il 5° atto è meno diffusa della prima: Arlecchino riprende le barzellette di Catalinon a proposito della tovaglia, sulla mensa funebre, testimoniante l'assenza del lavandaio..., dei cibi poco commestibili; e lo scenario termina senza la scena dei demoni. L'importanza di questo scenario sta nell'esser il primo in ordine di tempo che conosciamo per la traduzione francese. La derivazione dal Cicognini è palese; ma anche le magre linee del rifacimento cicogniano sono dirotte dal ridicolo che imperversa e spadroneggia.

Del Burlador direttamente c'è poco in apparenza, nulla in sostanza: le facezie del mare che avrebbe almeno potuto contenere tanto vino per quanta acqua (*Bur.*, atto 1°, scena XI), dei piatti che Patrizio lamenta che Don Giovanni non gli abbia permesso di toccare (atto 2°, scena I), — particolare che nello scenario è trasposto all'atto 4° e messo in azione da Arlecchino —, della tovaglia non di bucato (atto 3°, scena XIII), e gli ammonimenti tentati dal servo, sono affinità di troppo poco momento per concluderne un qualsiasi influsso diretto, seppure non convinca meglio risalire allo scenario ricavato dallo spagnolo, che si è presupposto, o caricare addosso allo Zanni stesso che faceva raccolta di lepidezze, la colpa di inventore di queste non proprio gemme di arguzia, fors'anche pervenutegli di seconda mano.

Col Giliberto specificamente il Bévotte che ormai senz'altro ne estrae il Convitato irreperibile, come una radice quadrata, dalle due commedie francesi che ne deriverebbero riscontrerebbe nello scenario queste attinenze: la soppressione dell'episodio di Isabella; l'idea di un moto di pentimento sincero in quelle, finto nello scenario; il racconto intorno alla vedova. Ma chi dice che questi elementi non discendessero piuttosto dai due francesi semplicemente? E chi dice che essi per trovarsi nello scenario del 1662, fossero anche in quello del 58?

Dal Cicognini deriva l'opera tragica in prosa di Andrea Perrucci, dello stesso titolo, che rappresentata nel 1678 e ripresa nel 1684, riapparve rifusa nel 1690, il nome dell'autore anagrammato in Enrico Prendarca (7).

Il drammatico vi s'avvantaggia sul comico, che pure non n'è escluso, e a Don Giovanni è aggiunto il tratto di un epicureismo spicciolo e arguto che avviva alquanto la scialba figura sgorbiata dal Cicognini. Del resto, rara com'è, questa commedia è stata poco curata, perchè mal nota a chi non possa disporre dell'edizione del 1706 che si trova nella Biblioteca Universitaria di Bologna; e i due nostri che si occuparono di ricerche dongiovannesche (Brouwer e Farinelli) non ce ne dicono che l'uno niente, l'altro poco.

Resterebbe anche in questo di attaccarsi al volgare espediente del questuar da estranei notizie di casa propria, di chieder lume al Bévotte che diffusamente ne parla, intorno a una commedia che non sarebbe mestieri uscir di patria per ritrovare.

Chi scrive in ogni modo non ha avuto bisogno di ricorrere all'edizione del 1706, poichè nella Biblioteca

Vittorio Emanuele di Roma ha trovato una redazione anonima molto posteriore, ma poco variante, e di cui non gli consta che altri si sia valso.

È del 1848, stampata presso Giuseppe D'Ambra a Napoli, e porta sul frontespizio: "Nuovo Convitato di Pietra ovvero Don Giovanni Tenorio" e sotto: "con Pulcinella servo di un padrone impertinente e spaventato da una statua che parla e cammina. Opera tragica". Data la difficoltà di studio che presenta la commedia perrucciana, poterla conoscere attraverso una redazione tanto simile all'originale, non è vantaggio disprezzabile. E la unica differenza di qualche rilievo con l'edizione che è in Bologna, è che il servo Coviello che in questa è al seguito di Don Giovanni, nella nostra redazione passa agli ordini del duca Ottavio che aveva nell'altra per valletto Pollicinella, che ora diventato Pulcinella, migra sotto il regime di Don Giovanni. Alla pescatrice misantropa torna il nome originale di Tisbea, ciò che mostra aver il Perrucci attinto anche a fonte spagnuola. E, vista di presso, la commedia perrucciana non è quel mero ricalco cicogniniano che pur sembrerebbe al Bévotte, la miserella trama del poeta di Prato essendosi per lo meno rimpolpata di sceneggiatura doviziosa, fatta in taluni punti viva di drammatico pretto; allo sgranellamento di rosario delle scene minute sostituendosi talvolta un andar sostenuto di teatralità esperta: gioco di luci non sempre falso; nobiltà di dicitura non sempre del peggior seicento.

Tra le immagini ve n'hanno troppe, sì, di ridicole e di un ridicolo da Achillini e Preti. Es.: atto 1°, scena II. Parla il Re a Don Giovanni dopo il solito spegnimento del lume: " Se mi smorzasti il lume, maggiormente accendesti nel mio cuore lo sdegno, mentre maggiormente

l'ombra dei tuoi tradimenti dissolverà in pioggia collo spargimento del tuo sangue, il sole della mia maestà offesa". In compenso, qualche immagine gustosa, taluna bella: atto 2°, scena IV, di donna Anna è detto: "Mostra dei labbri le rose ed ecco una primavera la riconosci". Fa ripensare all'altra immagine simile che sa di cieli napoletani corsi di canzoni, del Della Porta, in uno dei passi in cui è quasi grande: "Tu non sei il fiore che nasci a tempo di primavera, ma a suo dispetto la primavera nasce dove tu sei" (*La Fantesca*, atto 1°, scena III). Piacevolmente ridicola sì da far quasi opportuno il secentismo accoltovi, tal altra: atto 3°, scena V (il duca Ottavio dà uno schiaffo a Pulcinella che gli ha denunciato il padrone): "È perchè dubito che non ti dimentichi l'ambasciata, resti registrata sulla carta del tuo volto colla penna di questa mano".

Le più salienti varianti alla commedia cicogniniana sono: 1° atto — Don Giovanni si getta dal balcone della reggia e va a cadere quasi addosso al povero Pulcinella che andava in traccia di lui (scena V) — Pulcinella giuoca la parte dello sbirro, approfittando del buio, e sperando spillare un po' d'oro al padrone (stessa scena) — Tisbea ha una serva Rosetta cui fa gli approcci Pulcinella ma senza riuscita (scena XIII) — Tisbea si getta in mare, mentre Don Giovanni fugge (scena XV).

Di queste quattro diversioni, la prima e quarta mi consta sieno esclusive a questa redazione.

2° atto – Lettera di Donna Anna, non più come in Tirso, consegnata a Don Giovanni perchè la trasmetta altrui, ma datagli perchè fattosi passare per duca Ottavio (scena V) — Imprecazioni dolorose del commendatore morente (scena XI).

3° atto. — Delazione di Pulcinella e ceffata del duca Ottavio (scena V). Scena del tempio inviolabile, ripresa dal Goldoni nel suo 5° atto.

Il carattere dongiovannesco è toccato e suscitato da più punti. Allo zio (atto 1°, scena III) che lo rimprovera dell'offesa alla Duchessa: — " Fu reciproco il diletto ". Alla duchessa Isabella, che l'incalza, avvedutasi, con la domanda: " Chi sei? ", — racconta la vittima (scena IV) egli ha detto chiamarsi il diavolo. Pulcinella altrove contempla dal suo angolo visuale la stranezza del padrone (scena V): " ma po quando se vedo nnante lo mmagnare se scorde de essere nnamorato e l'afferra la lopa ".

Si ritrova l'ombra molieriana sulle parole di Don Giovanni, esprimenti il rancore procuratogli dalla corrispondenza di amorosi sensi tra il duca Ottavio e la duchessa Isabella: " Quanto più li scorgo accesi, tanto più predomina in me il desiderio amoroso ". (Scena VI).

È diventato il capriccioso rompicollo, che già ha dichiarato un po' prima: " Per soddisfare i capricci miei - Al centro ancor precipitar saprei " (scena II stesso atto). " Corre sul destriero del suo capriccio a briglia sciolta ". Quanto a Dio, ha ben altro a pensare, Lui, che all'inezie mortali. " Il cielo? che altro, se non un composto di materia, come noi, e con le sue imperfezioni e taccherelle, come noi? ". (Atto 2°, scena III).

Nella scena XV del 1° atto, si mostra ingenuamente feroce. A Tisbea, che gli ha ricordato la promessa di prenderla per sua moglie: "Aspetta che mi ammogli e ti prenderò per mia moglie, ossia per serva di mia moglie ". Il duca Ottavio non riesce a comprendere che razza di uomo sia il suo antagonista (atto 2°, scena XVI): " Cupido, che per l'oggetto amato lega dell'amante i cuori e i sensi, come

è possibile che in un medesimo tempo dia volontà ad un volere per diversi oggetti?". Domanda a cui durerebbe un pezzo a trovare risposta.

Il resto aggiunge poco al carattere, e alla trama.

Ma i gemiti del commendatore (atto 2°, scena XI) meritano di essere ricordati per la vivacità sofferente dell'espressione:

> Ferma, barbaro, ferma
> Torna, torna a ferirmi
> Chè, benchè semivivo,
> Avrò forze bastanti
> Di accompagnare al fine
> Con la tua morte ancor le mie rovine.
> Già l'anima s'affretta
> All'uscir dal mio sen, nè fo vendetta.

Versi, l'ultimo specialmente, efficacemente singhiozzati. Questi starnazzamenti di poesia, che stan per essere il levar di bollore della prosa mossa, già in Cicognini più parcamente in uso (ma tanto da infastidire), son divenuti qui frequentissimi, ma assai più tempestivi e soddisfacenti. Talora paiono il necessario canto dell'emozione esasperata.

L'ultima scena d'Inferno è piena di significato. Il peccatore geme le sue torture. Comincia con lo stupore della caduta nel baratro: "Ove sono? ove caddi?". Poi la percezione del tristo lezzo, dell'atroce tormento: "Che puzzo, ohimè che fuoco", — che si fa disperazione irrefrenata moltiplicante gli oggetti del suo martirio: "Che basilischi, che sibili, che rasoi, ecc.". Poi chiede pazzamente il tormento: il dolore che non trova più requie che in se stesso: "Moltiplicate ognor flagelli e scempi".

Dalla commedia di Tirso, in conclusione, a questa, si può ricostruire un processo di semplificazione degli elementi di intreccio, oltre a quello ideologico, che fu osservato. In Tirso, i quattro episodi delle burle sono senza legame tra loro, nè coi personaggi, oltre quello della necessità scenica: arte più primigenia. Nel Cicognini vi è già l'identità del personaggio - vittima nella prima e terza burla; l'azione tende a ridursi, com'è proprio del rimaneggiamento, che in compenso dilata i particolari superflui; nel Perrucci, un unico filo scenico unisce prima, terza e quarta burla, poichè l'indemoniato beffatore comincia col padrone e finisce col servo; all'uno gioca la prima e terza, all'altro la quarta burla col rapimento della sposa Pimpinella.

La commedia del Perrucci non fu inavvalorata nel successivo svolgersi della leggenda. Nel 1897 fu scoperta dal Croce e depositata alla Nazionale di Napoli una raccolta di scenari in due volumi della fine del 600, contenente nel secondo volume, 14° nella numerazione, un Convitato, che il Brouwer studiò nella *Rassegna critica della letteratura italiana* (giugno dello stesso anno).

È palese derivazione del Perrucci con molta dovizia di particolari e personaggi. Tra le scene aggiunte, una fra Tartaglia e il Dottore, dopo la visita di Don Pietro mandato dal Re al duca Ottavio ingiustamente incolpato della violenza alla duchessa Isabella; un'altra fra Pozzolano e Pollicinella dopo che Don Giovanni si è ritirato con la pescatrice; gran copia di lazzi e comicità profusa.

Altro scenario dongiovannesco posteriore in tempo al precedente, benchè senza data, rinvenne il Brouwer

nella raccolta in cui è compreso l'Ateista. Molto ridotto, somiglia al precedente (8), e il Bévotte lo fa derivare pure dal Perrucci; mi pare veramente si riconnetta al Cicognini. Lo zanni è qui Zaccagnino; i due contadini, che nel precedente scenario eran senza nome, vengon battezzati Capellino e Spinetta. Il commendatore è Don Gonzal d'Uglion. La denuncia del servo contro il padrone (terzo atto) volontaria nel Perrucci, inavveduta nello scenario precedente, manca. Così pure manca il suicidio della pescatrice. La smorta figura di Don Giovanni è fuggevolmente punta di vivo, quando il Re pone la taglia a trovare il reo dell'uccisione di Don Gonzal, e " Don Giovanni intende e se ne ride ". Al 3° atto Zaccagnino gli riferisce che il duca Ottavio ha dichiarato di voler uccidere il reo, e Don Giovanni gli dà uno schiaffo.

Nella scena finale, a differenza che altrove, sono i diavoli che in coro cantano al dannato abbrustolendolo: delle due quartine finali, la prima è estranea alla canzone dei diavoli e allegorica dell'epicureismo che ha fatta la colpa del dannato:

> Io godo il mondo con gioia e diletto
> Prendendomi ad ognor spasso e piacere,
> E pure che adempisca il mio volere,
> D'altro poco mi curo il mal effetto.

Del 1870 è ancora una redazione anonima, " a norma dell'originale ", della poco... esemplare opera esemplare del Cicognini, stampata in opuscoletto, a San Fermo, in Padova: unica differenza notevole, la sostituzione di Truffaldino a Passarino.

Così come dalla distesa trattazione fattane appare, nella commedia italiana, il tipo dongiovannesco si era

venuto acclimando e modificando. La concezione spagnuola vedeva nella leggenda ed esprimeva nel dramma il pio miracolo della giustizia divina pronta, ove l'umana è tarda, a romper le leggi terrene per manifestarsi inconfutabilmente. Per reo sceglieva non un sanguinario in sè chiuso, da cui poco allettamento sarebbe derivato alla *bellua multorum capitum* di Orazio (mallevadore lui!), per la quale ove manchi l'elemento amoroso poca attrattiva ha la scena, vi siano tutte le Zaire di questo mondo! Scelse anzi l'amoroso-tipo, colorando e definendo il dramma ciò che la leggenda portava in sè come possibilità d'arte; scelse il molto amato, facendo rotare intorno al pianeta Don Giovanni tutti i satelliti delle donne e degli uomini ingannati.

La concezione italiana è invece subito presa di un'altra veduta più consona alla sua curiosità.

Libertini, amorosi non mancavano oltre che alle nostre leggende popolari, neanche alla nostra galleria letteraria, dal *Decamerone* ai personaggi aretineschi; quale interesse in un cavaliere Sivigliano che ha del tempo e delle donne da perdere e dei rivali da cuculiare allegramente?

Perciò Don Giovanni, nella nostra commedia del tempo, poco gli si bada. Gli è rimasto il nome, lontano ricordo della figura di Tirso, ma perì di lui gran parte. Perciò alla statua-portento si rivolgono e incatenano le attenzioni. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* si è fatto semplicemente Convitato di Pietra. E poichè il miracoloso e il comico, come il sublime e il ridicolo, sono divisi da una sola linea, ecco alla strabiliante statua importantissima si accompagnano i non meno importanti sgangasciamenti degli zanni. Ecco che Arlecchino passa avanti a Don Giovanni.

È qui, mi pare, la genesi trasformativa di Don Giovanni in Italia.

Quanto più il soggetto dongiovannesco furoreggiando impaludava nella commedia dell'arte, tanto più il Goldoni, riserbato a sconfiggere tale genere comico, doveva essere piccato di tanta popolarità. Nel dicembre 1735, racconta nelle sue *Memorie* (vol. 2, cap. 39, 38), era stato preso in trappola dalla civetteria dell'attrice Elisabetta Passalacqua, sua amante, che gli preferiva di nascosto il primo attore Vitalba; oltraggiata da lui pel tradimento, memore della ribalta, gli giocò la parte della disperata e, fingendo di volersi uccidere, lo commosse tanto da indurlo non che a perdonarla, a chiederle perdono. Del che quella poi se la rideva con l'altro amante. Qui il motivo di una commedia che il Goldoni non avrebbe nulla perduto a non scrivere. Il carnevale dell'anno appresso andava in scena a Venezia il *Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto* (9).

Il Goldoni si vanterà poi (*Memorie*, vol. 2, cap. 39) di aver fatto regalo alla patria di questo soggetto che pure, non lo nasconde, non gli è mai stato simpatico; confessione in cui può anche vedersi una scusa. Già la commedia ha un vizio organico, volendo essere una vendetta personale in azione: cosa pericolosa.

Le grandi vendette dei grandi intelletti sulla lor sorte o sugli uomini sconfinano sempre dalle quattro mura del fatterello personale che può averle originate; il risentimento specialmente del vinto deve esser passato per molte trafile, prima di purificarsi in arte; si pensi all'*Aspasia*, o se si vuole, al *Corbaccio*. Ora, il dispetto del Goldoni che gemica fuori da tutti gli interstizi della fragile tela, è vera-

mente greggio e di qualità inferiore: e le proporzioni tra l'episodio essenziale alla sua intenzione e il soggetto essenziale alla sua opera sono così mal tenute, che quello prende talora il posto di questo: donde esce un tale strabismo logico di sgradevolissimo effetto. Ma prescindendo da ciò, il Goldoni non avrebbe saputo darci un Don Giovanni vivo e vero. Grande nel cogliere la vita multipla e varia, nel suo brulicare *(Le baruffe chiozzote, Il Ventaglio),* ma più fotografo quasi che pittore, raramente conficca il suo bulino oltre la superficie delle sue figure, pur illudendo talora, per gioco di prospettiva, a un qualche barlume di psicologia, (come nella *Locandiera,* in cui Mirandolina potrebbe anche passare, con molta condiscendenza, per una specie di Don Giovanni femmina); e questo è che più lo differenzia dal suo maggiore in tempo e arte Poquelin. Squallida la concezione dell'amore, in tutta l'opera del Goldoni, a confronto delle figure molieriane soffuse di femminilità: Elise, Marianne, Henriette, Angélique, Mélicerte.

Il Cicognini senza nessuna pretesa psicologica (ohibò!) aveva aromatizzato di comicità la sua scarna operucola. Goldoni toglie, come disdicevole, anche l'elemento comico, sacrifica lo zanni. La commedia avrebbe potuto reggersi per un tal efflato di fiabesco cui giustamente sarebbe parso al Farinelli più atto Carlo Gozzi. Il Goldoni non se la fa col meraviglioso, taglia la parte leggendaria, lascia le statue sul loro piedestallo. Ove poteva rifugiarsi un valore qualsiasi della commedia? Illudendosi di ammorbidire la rappresentazione del vizio, la condisce di versi ah! quanto poco molli. La chitarronata si riduce ad una parodia involontaria, la peggiore delle parodie. Uno schematico riassunto per fermare questa diserzione di Don Giovanni dalla leggenda:

Don Alfonso, ministro del Re di Castiglia, annuncia a Donna Anna davanti al padre di lei, che il Re le ha destinato, sposo, il duca Ottavio ; — malcontento della fanciulla. (Atto 1°).

Don Giovanni (fuor di metafora, il Vitalba) sfuggendo ai banditi, s'imbatte nella campagnuola Elisa (la Passalacqua) amorosa di Carino (il Goldoni), e non stenta ad appiccarle amore. La duchessa Isabella, tradita da Don Giovanni a Napoli, è intanto arrivata in Castiglia, sotto maschili spoglie, dietro le orme del traditore: il duca Ottavio le offre protezione. Qui è la scena che stava a cuore all'autore, fra Carino che ha visto, e Elisa che non può negare (scena VII): questa simula il suicidio e quegli si intenerisce. (Atto 2°).

Isabella s'incontra con Don Giovanni e vuol a forza battersi con lui; entra il commendatore, e Don Giovanni riesce a farla passare per pazza davanti al commendatore e poi a Don Alfonso. Elisa intanto raggiunge Don Giovanni (è il seguito dell'avventura del Goldoni). Carino interviene; e quegli, che non gli par vero, gliela rende; l'ingannato prende la rivincita lasciandola in asso anche lui. (Atto 3°).

Don Giovanni, invitato a cena dal commendatore, in una sua momentanea assenza, attenta alla figlia e uccide in duello il commendatore sopraggiunto (atto 4°).

Don Giovanni si è rifugiato nell'atrio immune, inseguito dalle guardie. Elisa viene a porgergli il mezzo di scampare, ma sopraggiunge Isabella reclamante vendetta ancora. Per salvarsi, Don Giovanni chiede di sposare Donna Anna, che non rifiuta, — quando ecco, svelatosi l'inganno di Napoli per l'arrivo di un mandato di cattura da parte del Re di Napoli, il colpevole viene abban-

donato ai suoi furori che gli attirano il fulmine definitivo (Atto 5°).

Goldoni ha ricordato Molière, ma credo estemporaneamente, in un'opera, come la sua, di primo getto. L'episodio campagnuolo di Mathurine e Pierrot gli ha forse avvivata l'intenzione di portare sulla scena i casi suoi, apprendendogli il modo di trasvestirli; l'inseguimento molieriano di Elvira e dei fratelli Don Carlos e Don Alonso (lo stesso particolare dei briganti!) si è ridotto all'altro alquanto volgare di Isabella vestita da uomo, con tutti i suoi duelli da Clorinda a spasso: una specie di sovrapposizione confusionaria forse per la fretta e la poca conoscenza che allora il Goldoni aveva del francese.

Dei due argomenti mal amalgamati (il libertinaggio di Don Giovanni, e la leggerezza di Elisa), questo come più sentito, è di gran lunga meglio espresso. La furberia della campagnuola piglia talora degli aspetti di verità che aggraziano anche il verso quasi sempre interito: confrontare, nella scena VII dell'atto 2°, di rimando alla domanda di Carino che cosa facesse, la grazia mimetica della menzogna di Elisa, in versi nei quali il Goldoni par contraffare quella voce blanda, che doveva essergli rimasta dall'ira calcata nel cuore.

> La candida cervetta a me sì cara
> Belar intesi, a lei corsi tremante,
> Qualche mal dubitai non le avvenisse...

Manifesto, il gusto dell'assaporare la illusoria nemesi, quando sulla fine del 3° atto la ingannatrice resta priva di entrambi gli amanti (scena XIV).

Nella II scena dell'atto 5° il Goldoni pensò, credo, alla situazione simile dell' atto 2°, scena IV di Molière

(le due donne contendentisi l'amato); ma o la volontaria astinenza dal comico o l'insufficienza dei mezzi scenici, che il verso gli impaccia, non ve lo fece intrattenere.

Elisa è certo il personaggio migliore: tipo di calcolatrice sulle passioni altrui e ingenuamente crudele, sebbene alla fine cada nella sua tagliola, — ciò che l'autore non avrebbe desiderato di evitare almeno sulla scena, — si può dire che nelle poche scene, si manifesti più dongiovannesca di Don Giovanni.

Il quale è del tutto sbagliato: il Goldoni è rimasto a galla: il sotto-titolo, il *Dissoluto,* già lo diceva. Le reiterate assillanti parentesi, quelle riflessioni in disparte, sono — all'autore non passa pel capo! — una gravissima mancanza psicologica, anche chi sia preparato a molto indulgere ai difetti della scena d'allora in generale, e del Goldoni in particolare; in quanto che questo sublineare commento, questo origliamento interiore in mezzo al discorso, che è purtroppo frequente nelle commedie del Goldoni, se è fastidioso e irreale altrove (nei grandi autori appar sempre meno), è assurdo qui nel carattere di Don Giovanni, in cui l'azione deve essere a detrimento della riflessione massimamente parlata, come consumatrice dell'impresa; nè c'era bisogno di studiare troppo la psicologia del tipo, per questo. Don Giovanni che annota in calce i suoi pensieri è come il poeta che faccia il commento estetico alla poesia che viene creando: entrambi non si reggono; ma entrambi in verità mettono avanti e lasciano che altri per sè si cibi; e se potranno nature complesse (non certamente il Don Giovanni italiano del 700, così unicellulare) commentare parallelamente la propria azione (Lovelace), come il poeta può, sì, guardare oggettivamente la sua opera dopo l'attimo creativo, potranno mai esse far ciò contemporaneamente?

Così, ancora, il Burlador di Tirso nella scena VII, atto 2°, monologava fra sè con molta verosimiglianza: — " Il più gran gusto che io possa prendermi è d'ingannare una femmina e lasciarla senza onore ". Enunciava un fatto, semplicemente, quasi sorpreso egli stesso: il tipo colto nel centro. In Molière, sebbene chiacchieri un po' troppo, è conservato a Don Giovanni il carattere essenziale di questa inconsiderazione piena di effetti, quasi semplice complessità, che De Musset fermerà nell'appellativo di *candide corrupteur*. Anche quando ad esempio (scena II, atto 1°) dice di essere stato *frappé au coeur* alla vista del tenero amore di due fidanzati e di ripromettersi un piacere estremo a turbarne la concordia, esso stabilisce un fatto, da cui trarrà le sue migliori conseguenze pratiche, non ne induce un'ostentazione di crudeltà, non si tira i baffi lui stesso nella compiacenza di vedersi così terribile. Anche poco prima, nella professione di fede che fa a Sganarello, parla come semplificando sè stesso, piuttosto che gonfiarsi, e mostrando che quel che dice gli sembra la cosa la più naturale. Ecco invece come questo Don Giovanni ciurmadore (scena V, atto 3°) calca con le assi del palcoscenico, le roboanti parole, quasi minacciose, del monologo:

> Le catene d'amor io prendo a gioco
> Poichè costanza nell'amor non serbo.
> Amo sol quando il giovanil desio
> Secondar mi compiaccio, *e solo apprezzo*
> *Quella beltà che possedere io speri.*

Il verso e mezzo contrassegnati, nella loro severità disadorna, ammetteremo con piacere che bene stringano quel pensiero ormai comune, e da Molière già svolto in

molte parole, che si ritrova già in prima forma nel vecchio epigramma di Marziale: " Galla, nega; satiatur amor ": l'insoddisfazione del desiderio fatto realtà: era più bello quel che si era sognato! Pensiero che la poesia specialmente moderna ha rosolato ai fuochi di tutti i dolori e di tutte le immagini! (10).

Ma segue la prova: il *favete linguis* di ogni millantatore che ha ragione di temere di non esser preso sul serio:

> Piacquemi un dì Donna Isabella, e quasi
> Mi sedusse ad amarla oltre il costume
> Ma credendo l'incauta ai miei sospiri
> Sol di mia libertà mi resi amante.

Poi questo Don Giovanni diventa un ribaldo aggressore quando incalza in casa sua donna Anna, che pur propende per lui ("... ingrata forse io non sarò..."), con le sue pretese, e ne esige senza dilazione eufemisticamente la mano.... " o questo ferro vi darà morte ". Espressioni da macellaio avvinazzato dalle quali ogni tratto del tipo è sparito. Meglio avvisato il Goldoni, quando nella dichiarazione a donna Anna sul cominciar di questa scena, dal suo Don Giovanni faceva, al dato di fatto del suo trovarsi in Castiglia, addurre il motivo più lusinghevole per la fanciulla, cui chiede amore: è venuto, come il Mandricardo ariostesco, solo per contemplar la bella guancia!: ciò che venne altrove riconosciuto, come genuinamente dongiovannesco.

Tranne questa pausa drammatica di assai dubbio gusto, Don Giovanni, in Italia, non era uscito dalla festa pirotecnica dei lazzi, — in cui la figura perdevasi di vista, — della commedia dell'arte. La quale ormai impossessata-

sene, pareva contendergli per sempre l'Atlantide dell'arte vera. Le folle plaudivano non alla figura scorciata e spesso lasciata nel fondo, ma alle capriole improvvise degli zanni che colorivano di giocondità i canovacci che, quali noi serbiamo, non possono parerci molto differenti da quello che, verbigrazia, ai critici venturi potranno sembrare, se vorranno occuparsene, gli schemi delle nostre attuali *films*.

Nel 1673 era aggiunto un supplemento allo scenario del Convitato, con nuovi personaggi. Con variazioni superficiali furoreggiano gli scenari di teatro in teatro: nel 1709 alla Sala di Bologna, ivi ancora il 16 dicembre 1739 (Gran Convitato di pietra); il 17 settembre 1746 ai Formagliari di Bologna davanti alle principesse di Modena; a Padova il 6 maggio 1738 con la nota compagnia Pellandi; perfino nel 1820 il giornale dei teatri comici registra nove rappresentazioni (11-19 novembre) del Convitato, date dalla compagnia Perotti al San Luca di Venezia.

Mentre " l'ebra vegliarda " sbracavasi di piene risa, il teatro sostenuto andava per la sua; contesogli il territorio di Talia, si rifugia in quello di Calliope, ove il melodramma dello Zeno e del Metastasio nel 700 colgono lauri. Ma quando, — declinato nella seconda metà del secolo il ciclo eroico del melodramma metastasiano, — l'opera giocosa, che Napoli la gioviale aveva tenuto a battesimo già dal 1709 o 1710, si privilegiò i favori mutati di tutta Italia, e i carnevali e gli autunni di Napoli, Venezia, Parma, Milano, Torino fiorivano delle melodie gioiose, onde le ribalte destituite dei nobiliari ornamenti, forse preludevano, come un sintomo, al trionfo del terzo stato francese; — ecco che Don Giovanni, persuaso del

mutar dei tempi, passa a miglior clima nella musica comica, ove veramente si ritrova il Don Giovanni italiano.

La musica ne riportava a fiore le qualità essenziali; senza troppo guardarlo a dentro, la musica italiana sana, cordiale come un gaudio di fontana, ne specchiava le fantasmagoriche gesta, ne avvivava l'esuberante giocondità.

Quel tipo già diventato zimbello delle sghignazzate plebee della commedia dell'arte, ora l'opera buffa, che non è forse la fortunata redenzione dell'umorismo popolare a dignità d'arte ?, restituiva in valore, contrassegnando di arte la stessa leggerezza della concezione dongiovannesca italiana.

Il primo ingresso di Don Giovanni nell'opera comica è francese: (Le Tellier, 1713, al Théâtre de la Foire Saint Germain di Parigi). La prima opera italiana è, pare quella del 1734 rappresentata a Brünn: " La pravità castigata ", il cui libretto e musica il Farinelli pensa di attribuire ad Angelo Mingotti. Dopo il ballo di Glüch rappresentato, in Italia, per la prima volta a Parma nel 1765, ripetuto a Torino, a Napoli, a Milano, — è del carnevale 1777 una seconda opera comica del maestro Calegari su anonimo libretto, data al teatro San Casciano di Venezia. A Praga, altra opera italiana del maestro Righini su libretto del Filistri, nello stesso tempo. Nel 1783 al teatro dei Fiorentini di Napoli, altro Convitato scritto dall'abate Lorenzi e musicato dal maestro Tritto. Veniva ripetuto a Roma al teatro della Valle nel 1787.

Nel 1784, nuova opera a Venezia del maestro Gioacchino Albertini. Nel 1787 — l'anno di grazia dei Convitati, come lo chiama il Farinelli — un Nuovo Convitato di Pietra di Francesco Gardi su parole del Foppa va in scena al teatro San Samuele di Venezia, e a Venezia

stessa, contemporaneamente, al teatro Giustiniani di San Moisè un Convitato in un atto, preceduto da un capriccio drammatico: entrambi, par certo, (il Convitato, diversamente dal Capriccio, non ne porta il nome) di Giovanni Bertati; con musica di Giovanni Valentini il Capriccio, del Gazzaniga il Convitato.

Nell'autunno dello stesso anno a Roma, al teatro della Valle, nuova opera del maestro Fabrizi sul libretto anonimo, forse di Giuseppe Maria Diodati, ripetuta nel 1788; ad essa allude forse il Goethe nella sua lettera allo Zelter del 17 aprile 1815.

Giudicandoli così spogli della musica, i magri libretti paiono battere i denti; ma lo stesso comico non è più scurrile, l'umorismo è più sano, che non nell'altre già note sguaiataggini da atellane! La parte del servo è limitata a più giuste proporzioni: Don Giovanni, dalla stessa musica che è virtualmente nella volubilità del verso, come in ali il volo, par trascinato insensibilmente di amore in amore come di canto in canto.

Il libretto del Lorenzi in un atto, conservato in due sole copie nel conservatorio di San Pietro a Majella, odora dei ricordi del Perrucci; da lui e non dal Burlador, come pare al Brouwer che lo riassume esaurientemente, è derivato il nome di Tisbea restituito alla pescatrice; episodio, con quello di Isabella, solo ricordato come antefatto; da lui tratto o dal Goldoni il finale del Tempio, ove Don Giovanni cerca rifugio. La tela è semplificatissima, le avventure in azione due: quella di donna Anna e quella di Lesbina; questa viene riallacciata alla trama dall'esser Lesbina sposa di Pulcinella, che è il nuovo valletto di Don Giovanni. Da ciò trarrà Da Ponte un elemento per il suo libretto. — La chiusa infernale, ormai

tradizionale in Italia, manca. Il brio tutto partenopeo di Pulcinella porta una nota garrula di più con l'aggiunta della burla toccata proprio a lui.

Ricercare dell'arte nei libretti d'opera è sempre rischioso; pertanto la proverbiale infamia che si connette ad essi è talvolta calunnia. Tuttora il Convitato del Bertati (11) soppiantato dal Don Giovanni del Da Ponte non certo per merito di quest'ultimo, è, mi sembra, la più schietta espressione dongiovannesca italiana. La comicità vi è essenziale; e se evidentemente realtà di caratteri non ve n'ha, tanta la vena di buon umore, che quelli si fondono in un tutto incognito indistinto pieno di freschezza mattinale. Conati drammatici, nulla, a differenza che in Da Ponte, in cui di quasi riuscito, in fondo, non vi è che la figura di donna Anna, la quale poi senza la musica di Mozart passerebbe inosservata. Il libretto de Bertati, nel suo genere, mi sembra leggiadrissimo. È un Don Giovanni inteso da un'anima più limpida dell'acqua; quanto vi sia di veramente dongiovannesco non vien voglia di riscontrare; certo il Bertati sa rider bene e intanto la sua caricatura non premeditata è più felice di tutte le volute svalutazioni dongiovannesche che si siano attentate fino ai nostri giorni. Imitazioni, sì, (dal Lorenzi e indirettamente dallo scenario del 1662 la scena I, dal Molière le scene VII, XII, XVI, ecc. e parecchi particolari); ma quasi tutte ravvivate. Già nel Capriccio drammatico (12), una specie di prologo estraneo all'azione, un retroscena grazioso, in cui sono in ballo le noie del capocomico Policastro nell'inscenare il Convitato, le macchiette del Capitan Tempesta e del suggeritore brillavano di vivo. Il Bertati ha parsimonia di mezzi, ma molto facile arte di usarli. Portato dalla sua vena, trascura

osservazioni psicologiche. In bocca a donna Anna, subito dopo l'uccisione del padre, mette un lungo resoconto al duca Ottavio, dell'attentato di cui è stata vittima; il Da Ponte, che ruminava riposatamente l'opera altrui, lo toglie per sostituirvi accenti singhiozzati di dolore (13).

Donna Anna che si ritira in convento prima di aver saputo chi è l'uccisore del padre e aggressore dell'onor suo, soddisfa meno che in Da Ponte, ove quella persegue il traditore pertinacemente e con dolore; ma qui verosomiglianza di situazione, insistiamo, non ha luogo, anzi per principio un'inverosomiglianza primaverile scampanellante.

Ecco com'è resa la perpetua ironia dongiovannesca tra l'espressione e l'intenzione, tra la canzone e l'accompagnamento, direbbe De Musset. Scena IX, Don Giovanni a donna Ximena:

Per voi mi struggo e moro
Più pace al cor non ho
(Pur questa nel catalogo
A scrivere men vo).

Il Goldoni avrebbe infilato una buona serie di parentesi rettoriche. Il Bertati senza pretese, con quello svolazzo finale ci soffia via efficacemente l'illusione sentimentale che le prime parole di quel burlone ci avevano creato. Scintillante di brio la scena XI in cui Don Giovanni fa la parte stessa che l'uomo nella favola del cavallo e del cinghiale esopiana. Mette a posto Pasquariello, il suo valletto, che trova a molestare la sposa del povero Biagio e si è fatto passare, nientemeno, per il cavaliere Don Giovannino; (imitazione del Cicognini, scena XI, atto 1°); dà piena ragione alle rimostranze del legittimo sposo; ma il piacere del povero Biagio ringalluzzitosi per l'insperato soccorso, non ha ragione di durar molto: chè la preda

che ha tolto al servo, il nuovo cavaliere se la sta per arraffare lui.

— Dico corpo di Bacco
Che voi fate di peggio!

Ma quella man forte che gli era venuta in soccorso, il poveretto se la sente sopra la faccia.

À me schiaffo sul mio viso:....

Il giochetto casanoviano, che già divertiva il Don Giovanni di Molière (sc. IV, atto 2°) eccolo in movimento nella scena XVI: a donna Elvira e a donna Ximena fa credere contemporaneamente di amarle, e una per una: lo stesso poi a donna Elvira e a Maturina, nella scena appresso; queste aizzate dall'abile pungolo del burlatore — nel vero significato italiano — restano sole a bezzicarsi, tutte e due esclusivamente difendendo la propria illusione schernita, in una scena che mi par sincerissima (non possono considerarsi imitate le due parole che sono in Molière a cui intanto resta l'istinto), e tale che mentre fa ridere, ha in fondo del drammatico: arte è svegliar il drammatico sotto il riso, come inettezza far ridere ove si vuol drammatizzare. Ecco le due femminelle, sovra lo sfondo del burlesco creato da Don Giovanni, burlescamente compiangere la reciproca creduta pazzia, con malignità piena di egoistico sollievo:

— Per quanto ben ti guardo
Davver pietà mi fai,
Ma forse guarirai
Col farti salassar.

— Proprio così va detto
Ma c'è una differenza,
Ch'è pazza sua eccellenza
E stenterà a sanar.

E le due donne, quasi respirando l'una della pazzia dell'altra, difendono permalosamente il decoro del proprio corpo, oltraggiando quello della rivale:

— Vanne via, mia pazzerella,
Ch'ei non ama una sardella.
— Via pur voi correte in fretta
Ch'ei non ama una polpetta.

Questa scena semplicissima, sorgiva, in cui Don Giovanni nella sua assenza è più che altrove presente, varrebbe a ottener grazia per l'atto; e potrebbe esser riportata come una caratteristica rappresentazione sottintesa e prospettiva della visione dongiovannesca italiana. Ma v'è ancora qualche altro granellino buono.

Nella scena XX del Mausoleo fattosi apprestare ancora vivente dall'eroe commendatore (questo eroe è un ricordo del Filistri in cui già per le sue benemerenze verso la patria, al commendatore vivente era innalzata una statua), l'invito tradizionale è trattato con nuova efficacia, laddove impauritosi Pasquariello al cenno del capo del marmo, si fa avanti ridendo Don Giovanni a ripetere l'invito, troppo convinto del mutismo logico della pietra; e scoppia la voce terribile dopo la saltellante ironia dell'invito:

Vi invito a cena, Commendatore,
Se ci venite mi fate onore.
Ci venirete?
Ci venirò!

Ben diversamente che in Da Ponte, in cui la statua si anima inopinatamente senza nessuna provocazione con la perdita di tre quarti dell'effetto; nè tronca e lapidea è la parola come in Bertati, ma un intero endecasillabo:

Di rider finerai pria dell'aurora,

quando proprio nessuno pensava alla statua. Pare che Don Giovanni avrebbe meglio dovuto credere a qualcuno nascosto per mettergli paura, piuttosto che la terribile maledizione gli venga pronunciata dalla statua a cui voltava le spalle ed il pensiero.

La visita di donna Elvira che precede la cena ha pur in Bertati del drammatico di semplice e buona tempera; ove in Da Ponte (giudicando dal lato poetico, e pur comprendendo che le necessità della musica metton talora le manette alla poesia) quel trillare di quinari canterini fan le gricce, a chi legge, al concetto. Notevolissimo, a mostrar come mani di esperto sceneggiatore possedesse in fondo e quasi senza saperlo il Bertati, sta il contrasto ironico quasi metallico che guizza dal sicuro abbacino di una sola parola, tra mezzo al pianto della donna gonfio di commozione:

Ma un estremo dolore
Nel mio ritiro ancora io sentirei
Se voi, che tanto amai,
Diveniste assai presto,
Un esempio funesto
Di quell'alta giustizia e di quell'ira
Che sovra di sè ogni empio alfin s'attira.

Pasq. (Povera donna!)

D. G. Avanti!...

La comicità festaiola che sovrabbonda poi fino alla fine potrà parere eccessiva, ma completa convenientemente questa che in sostanza è una molto ben riuscita diavoleria, in cui l'estemporanea garrulità di un'anima di fanciullo è fermata traverso il cervello di un artista oggettivissimo.

Ecco come Pasquariello riesprime a Lanterna il dispetto già di Sganarello, per i piatti toltigli via prima di aver mangiato:

> Ma potere del mondo!
> Sei troppo attento per cambiar di tondo.
> Guarda, Lanterna mio, che nel mostaccio
> Questo piatto tal quale or or ti caccio.

Ed infine è la strimpellata che ha dato ai nervi al Da Ponte che si pizzica di serietà, la strimpellata dei tutti contenti, dopo la sparizione dell'indiavolato turbacuori. Eppure vi è un color di satira bonaria e fiabesca: questi personaggi già disperati, che ora dopo il capitombolo del temuto burlone passano a ballare e suonare, non sono, se considerati nella loro atmosfera di irrealtà buffonesca, una stonatura: quasi direi che sono necessari a chiudere concorde con se stessa la commediola. La quale dopo il tren tren trinchete trè della chitarra di Ottavio, flon flon flon flon flon flon del contrabbasso di Lanterna, pu pu pu pu pu pu del fagotto di Pasquariello, va a risolversi nel verso così fantasticamente igienico da parerti sputato da un Bertoldo in sopravveste di Dulcamara: "Così allegri s'ha da star!"

Il Don Giovanni del Bertati non abbassa i suoi gusti fino ad amar le vecchie:

> Delle vecchie solamente
> Non si sente ad infiammar (Scena VII).

Quello del Da Ponte anche delle vecchie

> fa conquista
> Pel piacer di porle in lista (Atto 1°, Scena VI).

La mutazione è lasciata cadere noncurantemente; del resto il libretto del Da Ponte (14) non è che un rivesti-

mento di quello del Bertati, poeta per cui il Da Ponte non ha gran simpatia come si sa dalle sue memorie, ma a cui ben volentieri stende la mano se non per stringere la sua, almeno per rubargli qualche cosa. Ma chi bada alla piccola poesia del Da Ponte innanzi alla grande musica del Mozart? Il cui "Don Giovanni" venne dato per la prima volta a Praga il 29 ottobre 1787: il Da Ponte aveva scombiccherato il suo libretto in pochi giorni, del che si vanta. In Italia per la prima volta è dato al teatro della Pergola di Firenze nel 1792. Ma prima della metà dell'800 da noi già accenna a passar di voga; nel carnevale e quaresima del 1858 e 59 l'opera vien prodotta a Torino nel teatro Regio in presenza di S. S. R. M. (per l'occasione, una nuova edizione del libretto è fatta dagli editori Fodratti di Torino); nella primavera del 1866 al Regio Teatro Pagliano di Firenze, altra stagione mozartiana (l'edizione del libretto è della tipografia Fioretti); ma nell'anima di tutti sopravvivono le melodie limpidissime, e specialmente sulle labbra del popolo fiorisce la serenata: "Deh! vieni alla finestra", che faceva sognare De Musset.

Il libretto è in due atti: le precipue originalità: artisticamente il carattere di donna Anna, scenicamente l'episodio delle maschere e quello della serenata alla cameriera di donna Elvira.

Donna Anna, in cui Hoffmann vide un mistero che nè Da Ponte nè Mozart vollero darle, agisce in tutti e due gli atti alla ricerca dell'assassino di suo padre.

La scena delle maschere ha un certo effetto teatrale, cui la musica di Mozart darà risalto e vita accelerandone i battiti. E del resto anche spoglia di musica non fa la più brutta figura. Ma la *concordia discors*, che deve

formare il nodo musicale in Mozart, di passioni contemporaneamente accavallantisi (l'ira e il sospetto di Masetto, l'atterrimento di Zerlina, l'ansia dei tre mascherati, la pronta e astuta violenza di Don Giovanni, l'umoristico batticore di Leporello), appar prosciolta nella sciatta versaioleria del cenedano.

Donna Anna sospettante già in Don Giovanni il reo, accompagnandosi col fidanzato duca Ottavio e con donna Elvira, interviene mascherata, per averne la certezza, alla festa in casa di Don Giovanni. L'inganno preparatovi da questo a Zerlina dà ai tre di rimbalzo la rivelazione del colpevole. Il quale non si perde d'animo, incolpa il povero Leporello dell'oltraggio a Zerlina.

Don Giovanni ha certo in Da Ponte un sangue freddo invincibile, molta di quella facoltà di trucco che è una delle più palesi caratteristiche satan-dongiovannesche (si finge senza impaccio duca Ottavio e Leporello). L'autore, mezzo Don Giovanni anche lui, aveva in se stesso un po' il modello.

Tolta donna Ximena, sono aggiunte al conquistatore due conquiste: della cameriera di donna Anna e di una ignota che teme Leporello sia a se troppo nota...

La sua vacuità sentimentale non lo fa rifuggire dal dare in mano al servo travestito dei suoi panni la donna già amata (Donna Elvira), per allontanarla e far suo gioco con la cameriera di lei. A questo scopo, non meno ipocrita del Don Giovanni di Molière, si finge pentito per ottenere il perdono, ma in realtà per togliersi di mezzo l'incomodo della troppo amante (scena II, atto 2°).

Questa intuizione di simbolo riscatta in qualche modo la povertà sbrindellata dei versi. È qui il momento più felice dell'opera.

L'astuzia poi con cui, travestito da Leporello, attira in fallo Masetto, lo sposo dell'ingannata Zerlina, lo disarma per caricarlo di bastonate, dopo che ha avviati dietro le peste del vero Leporello, travestito dei suoi abiti e accompagnato con donna Elvira, i contadini armati che vogliono la sua morte, ne rende ancor più al vivo la burlesca trasmutabilità. Caricata però di un po' troppo nero, quell'esortazione ai contadini che quando vedano una coppia di amorosi (e ricorda la propria foggia di vestimento) sparino pure....

Il racconto che fa a Leporello (atto 2°, scena IX) dà una nuova pennellata alla figura: è stato preso per Leporello e ha avuto dei favori da un'ignota, forse la moglie di costui. Leporello ne ha il dubbio, cui Don Giovanni sottolinea con una risata: "Meglio ancora". Qui subentra il vaticinio della statua che sappiamo, — col seguente invito, e poi il solito inferno che era anche in Bertati prima della ultima scena festaiuola.

Confrontando i due libretti, quello del Bertati è una nebulosa di comico senza differenziazioni lineari, ma efficace gaiezza di suoni e di sensi: vita assai nel verso: Don Giovanni, niente consistenza di realtà, ma simbolo felice e grottesco di umorismo. Quello del Da Ponte ha dei principi di delineazione psicologica; una scena di drammatico un po' da cartellone (atto 1°, scena XVIII, la scena delle maschere), qualche buona intuizione di simbolo, molta farina non sua, e un infuriar di pessimi versi (15). Basti un saggio: il peregrino concetto:

Certo moto d'ignoto tormento
Dentro l'alma girare mi sento
Che mi dice per quell'infelice
Cento cose che intender non so;

quando non si voglia perder tempo dietro i: "Faccio che bevano e gli uomini e le donne", (atto 1°, sc. XIX), e simili affronti a ogni ben costrutto orecchio da contare a staia.

Felicissima invece la trovata dei nomi: elemento non trascurabile per chi sappia le cure e i pentimenti del Manzoni e del Flaubert: Leporello, Zerlina, Masetto sono nomi perfettamente rappresentativi. Forse non fu estraneo il fine criterio del Mozart.

Il capolavoro del quale, cristallizza quella figura di Don Giovanni che l'anima italiana aveva intraveduta: espressione di sincera allegria. Le baggianate mulse della commedia dell'arte, riaccese di vita in verità di arte; seguendo la stessa linea trasformativa, da bruta materia di farsa si sale a differenziata serenità di bellezza. Ma intanto si avvicina il romanticismo e la figura di Don Giovanni non può restare in quel piano di superficialità cantata su cui Mozart lo ha elevato come re della burla. Ciò forse spiega il perchè la grande opera non ha goduta quella popolarità e longevità di rappresentazione che meritava. Il momento divenne poco atto alla melodia volante, le anime cominciando a scavarsi in interiori profondità. L'ultima Arcadia, a chiunque ben guardi, costituiva già un prodromo significantissimo del Romanticismo; aveva tributato valore alla lirica soggettiva e intima, esperimentate osservazioni introspettive, che comunque superficialissime, conciliano il clima alla poesia viva, che griderà il Berchet.

Per lo storico della letteratura che non abbia a sdegno la psicologia dell'arte, per troppo diliger la critica, la fortuna di Don Giovanni in Italia e la colorazione locale che v'assunse, potranno formar argomento di un capitolo a parte.

Fin qui, palleggiato dall'ilarità della folla o cantato dalla gioia della musica; ora col Romanticismo, si ecclissa. La Francia era stata l'unica che, come la più artisticamente psicologica (non errava già l'espertissima sensibilità del Nietzsche!), prima del Romanticismo avesse esperimentata qualche introspezione di Don Giovanni, ella che con Marivaux dava le più vive e belle commedie d'amore.

Il nostro Romanticismo riporta i valori letterari dalle austere sette classiciste a un'accezione più libera, moderna, sia pur popolare; quell'amor del mistero che è nel medio evo dello Scott, trionfeggiante per riflesso anche da noi intorno al 1820, già preannunziato dall'Arcadia lugubre delle nostre traduzioni di Yung, di Gray, del romanticismo elemento è, non essenziale, ma accessorio e casuale, mi sembra.

Mezzo di espressione, dunque, il culto artistico del medio evo; intento, il democraticarsi dell'arte: tali i suggelli più frequentemente apposti al nostro romanticismo prima di incasellarlo negli archivi spesso molto giudiziari e poco giudiziosi delle storie letterarie. Comincio dall' ultimo: — ma è proprio in realtà l'arte che da ieratica discenda... a demotica, o non è piuttosto l'elemento democratico, se mai, che si nobilita ad arte ascendendo alla sfera superiore di questa? È forse la poesia mencia e malescia dei molti poetucoli fungheggianti intorno al ceppo romantico, che già l' oblio ha seppelliti e contro cui anche gli strali di Giosuè Carducci forse erano inutili, quello che forma il carattere del romanticismo? O non è piuttosto l'accogliere che esso fa le voci di un mondo in vita alle sue plaghe di sogno, il ribellarsi a quel postulato che assai prima di venir formulato nei magri paradossi del

Nordau, era e in fondo è tuttora subcosciente nell'anima dei popoli, che cioè degno solo di poesia sia il più lontano nel tempo e fuori di ogni constatazione obbiettiva, quello che più mentisce alla ragione e a cui la fantasia crede, sì, perchè tanto per lei è tutt'uno: e che le gioverebbe gualcire con le mani insoddisfatte le trame dei sogni in cui gode di irretirsi?

Credendo al qual concetto, la poesia verrebbe ad essere come scaltrito Dio Mercurio addormentatore di Argo (la fantasia) per sottrargli la giovenca (la turpe realtà!...).

Ora avviene invece, per continuar l'allegoria, che Mercurio non più sottrae la giovenca ad Argo, gliela lascia e, addormentatolo, metamorfosa davanti agli occhi disciolti, in generazioni di sogno. Per l'innanzi la fantasia per eccitarsi doveva spannar per Grecia o Roma antica, ora può restare in casa sua; non che le basti proprio la realtà che le è intorno — chè per questo bisognerà venire molto più avanti nel tempo —, ma ella spicca le ali per migrare meno lungi, non varca la civiltà dei suoi popoli vivi: si compiace del medio-evo. La passione del medio-evo, che è del romanticismo, mi pare si debba spiegare ideologicamente nel modo più semplice: come la poesia che per tappe si riavvicina a casa nostra. In altre parole, ecco il primo passo verso i ruzzoloni delle sette moderneggianti e futureggianti, verso le iconoclastie del passato, dalle quali pure, pianatosi il bollore, non dico nè credo potrà uscire la nuova poesia bell'e armata, ma derivare elemento al crearsi di essa e al suo regno futuro.

Non avviene dunque che la poesia — insistiamo — col romanticismo si arrenda e capitoli a un mondo di lei inferiore, ma questo in sè ospita, vivificandone l'anima lirica che dovunque è, virtualmente. Così come non il

mare diventa fiume, ma i fiumi mare. Avanzamento, essenzialmente, non regresso. L'Arte non ha colpa dell'imbecillità dei troppi pretendenti.

E questo medesimo processo esaminato per l'elemento affatto temporale e occasionale del medio-evo si può ripetere per quello spirituale di maggiore entità; inquantochè la poesia, specialmente lirica, rimasta finora fedele a dei concetti etici primordiali e all'indiscussa valutazione zarathustriana, ora fiuta altre possibilità e se ne asseta; Byron ospita ad essa il maligno, il satanico, non in quanto se ne faccia apologeta (qui è la vera degenerazione dei pappagalli, tergiduttori lombrosiani!); ma in quanto vi trova maggior tesoro per la sua poesia e ne lo sa estrarre.

E quale infesta sanie non posson fare innocua i divini fagociti dell'arte, anzi purificare in icore di bellezza?...

Così si può seguire il bandolo dongiovannesco, ora che Don Giovanni esce con Byron dalla drammatica (1818) ed è per la prima volta liricamente sentito ed espresso.

Don Giovanni è una forza distruttiva in cui si esaurisce naturalisticamente la possa di più generazioni: brucia i germini buoni dell'amore: una disarmonia nel concerto degli accordi terreni: quel che il genio all'intelligenza, egli all'amore: e intelligenza e amore, nei loro medi significati, trovano nel genio e in Don Giovanni i loro poli ultimi, le loro rarefazioni estreme; il genio, rispetto a quella, pazzia, Don Giovanni, rispetto a questo, distruzione.

Ecco come Don Giovanni si volge col romanticismo a simbolo lirico.

Ma ora resta una spiegazione da tentare. L'Italia non ha per i primi tre quarti dell'800 alcun Don Giovanni piccolo o grande da noverare, nonostante gl' influssi

stranieri, e pel resto dell' 800 una piccolissima fioritura. Questa è forse un'anomalia, che sfugge a un perchè. Ma, per non contentarci al *quia*, riconosceremo intanto come la nostra letteratura conservasse anche per il romanticismo, verso questo tipo, l'atteggiamento in fondo un po' ostile del padre verso il figliuol discolo. Il rinnovamento romantico ebbe da noi innanzi tutto un valore storicista, contro il dispotismo della mitologia classica opponendosi, e di fronte all' esclusivo paradiso eroico dell' ellenismo scoprendo dei suoi fasci luminosi, anche e più, la visione artistica del medio-evo, non proprio in quanto tale, ma in quanto più percettibile all'anima moderna, più viva delle nostre fedi e amica ai nostri dolori. Il romanticismo è un po', da noi, la rivincita sull' umanesimo. Agl'*Inni sacri*, alle tragedie manzoniane darà pur sulla voce il *Sermone sulla mitologia* montiano; più viva la reazione batteva ove più particolarmente l' azione era già profonda; da noi, anzitutto, la concezione mitica e formalistica del classicismo tentava scardinarsi. Byron, antistorico, ritorna nel romanzo storico guerrazziano. Così del carattere di Francesco Cenci, Don Giovanni Tenorio è *anche* un frammento (*Beatrice Cenci*, cap. V). (Ma il Guerrazzi ricordava lo Sthendal; chè quanto a lui poco ci pensava a Don Giovanni).

Ma la lirica romantica restava soggettiva, quasi monadistica, commento confessionale dell'anima, — ovvero rientrava nel circuito storico-medioevale delle ballate e le romanze. Per la concezione di Don Giovanni è richiesta invece una superazione di stati d'animo passionali, e il soggettivismo lirico le è nefasto; quanto alla leggenda, ormai trita sulle scene, avrebbe potuto anche persuadere la lira feconda di un Carrer, di un Prati, ma il tipo sarebbe irrimediabilmente sfuggito. Da una parte perciò l'alterigia

non concessiva e asentimentale della poesia classicista, dall'altra la balbuzie lacrimofila della poesia romantica, con la svogliataggine erratica e dubitante degli umoristi, onde sempre amiamo il Bini, furono impedimenti alla rappresentazione lirico-artistica di Don Giovanni. Quei turbamenti alla Raskolnikoff, che portò l' incubo byroniano alle altre letterature, a noi decisamente furono ignoti. (Non se l'abbian per male *Clotaldi, Rodolfi, Arnalde,* e altra buona gente...). Vi faceva urto la nostra considerata personalità, la nostra maturità cristallizzata che ci preservò dal suggestionarcene, a guisa della Spagna, ove del resto dopo Espronceda sono già assimilati e digesti. Altrove il romanticismo forzò la fede religiosa, da noi la fede nel romanticismo si accende, ove non siano soffi di esotico contagio.

I fantasmi d'arte pertanto, cui i più grandi poeti affidarono la loro parola d'amore, furono, da noi, soggettivissimi; furono talora la levata di cappello, al romanticismo, dei poeti classici: — Foscolo, Leopardi, Carducci con Iacopo Ortis, Consalvo, Jauffrè Rudel.

La sproporzione dongiovannesca dell' amore tutto a spese di una parte vittima a vantaggio dell' altra incubo, non tentò o forse spaventò anche quel gruppo turbolento di ingegni che formò la scapigliatura lombarda, cui gli idoli De Musset e Baudelaire alimentarono bei sogni d' arte, ma anche brutte consuetudini di vita, e la cerea nevrosi impedì di improntar quelli a vita di pensiero; i canti del Praga e dello Zena sono ancora, taluni, deliziosi, pur così fluidi e glauchi, che paiono attendere il torsello che li marchi di vita!

Nessuna concezione dongiovannesca liberò dunque il tormento gassoso di generazioni a quella spiritualmente vicine, ma intimamente soggette.

Non varrebbe la pena di parlare — se non per rispetto al titolo — del mezzo aborto del Rovetta in 4 atti: *La moglie di Don Giovanni*, commedia che fu rappresentata a Ferrara per la prima volta nell'agosto del 1876 al teatro Tosi-Borghi dalla compagnia del cav. Alamanno Morelli, e per la quale mi servo dell'edizione Münster e Kaiser di Verona, uscitane il 1877. E il titolo contiene un tranello, con tutta la riverenza pel nome del romanziere e drammaturgo bresciano più d'una volta geniale; la commedia del resto è giovanile, piena d'intenzioni e di starnazzii vani d'ali inette ancora. Giacomo Faleroni amante di Alessandra di Cerda, sorpreso dal marito di lei, mentre ingannato dalle tenebre in notturno appuntamento pindareggia d'amore con la nipote di lui, Lorenza, credendola Alessandra, per non smascherarsi accetta di sposare la interlocutrice notturna, già innamorata di lui, riservandosi di coprirsene i meglio agiati amori adulterini. Forse in questa scena, del resto non più che mediocre, (VIII del 1° atto), è l'unico frammento dongiovannesco di questo figuro dozzinale di bertone in frac, tipo già logorato, fino a farne fracidi, dalle solite ribalte, e che in ogni modo non giustifica il titolo civettone, che starebbe meglio, se mai, ma sempre erratamente, cambiato così: "La moglie di un Don Giovanni...".

Vi è anche, antagonista, una figura ducaottaviesca di buon gocciolone: Guido De-Mari, adoratore di Lorenza, uno di quei clorotici bevitori di lune chiare, che sembra di dover vedere a passeggiare eternamente con la destra sul cuore e le labbra a pincio, lungo un viale di tigli, in un romanzo di Anton Giulio Barrili!

Nell'entrar in tema di più recente arte su cui non ancora è stato formulato un giudizio, per essersene troppi

enunciati, il pericolo non è lieve, poichè purtroppo vero è che fra tutti i decreti dell'umane valutazioni, il più relativamente giusto è quello del tempo, e chi sentenzia con troppa pretesa d'inappellabilità sull'arte del suo tempo — (è una verità che scotta a noi che abbiamo un po' tutti il male dell'ipertrofia dell'attimo!) — si è sempre visto che qualche castroneria ha buttato giù, di più almeno che la storia letteraria poi non abbia registrate. D'altro canto l'ostracismo che alcuni danno con questa scusa a ogni considerazione artistica contemporanea, quasi che l'essere presente costituisca per l'opera d'arte un difetto, (oh! umano inconfutabile amore di ciò che non è più, e repulsione più o meno latente a ogni cosa che è a portata di mano: — tutte le predilezioni umane sono fatte di partenze!), mi pare un senilismo bell'e buono, un chiuder gli occhi credendo così di abolire il dintorno. Disse alcunchè di giusto chi affermò l'arte presente potersi sentire più che giudicare, ma ciò vale assolutamente; relativamente, sentire è già forma preliminare del giudicare, e consentimento è all'opera — non si può negarlo — quel che la risonanza alla voce.

Ma prima di entrare a parlare di tempi presenti, una scorsa in terreno finitimo al nostro, per meglio averne distinti i termini. Già il Fusinato aveva nel 1846 cantato, a modo suo, della *Fisiologia del lion* quando nel 1877 la Libreria Editrice di Milano pubblicava il *Lion in ritiro* di Paolo Ferrari, commedia in 5 atti in martelliani: una tortura metrica, da cui la virtù del grande commediografo non esce pur così malconcia, come ad altri sarebbe forse capitato.

Un conte quarantenne, che ha passata la giovinezza a mietere idalii mirti nei salotti, nelle cacce, nel gioco, e dopo

aver rifulso nel bel mondo come lo specchio dei *fashionables*, in seguito a una casuale ferita avuta in duello, si è ritirato con un nipote in una volontaria clausura, donde lo traggono a forza andirivieni di circostanze, chè ritrova la donna per la quale si era battuto, ora moglie del suo miglior amico Raimondo, zio a sua volta – quando si dice il caso! — del suo rivale e avversario in duello sfortunato. Costui è adesso rivale, parrebbe, fortunato — in un nuovo amore, – del timido nipote dell' ex lion; e da antico avversario e fatuo motteggiatore, si diverte a scoccare scherni che feriscono, in uno, zio e nipote, finchè quello lasciato il zimarrone da eremita, come serpe mutato di scoglio, esce rifatto di tutto punto e simile a un rosellin sputato, vince pel nipote babbeo la dama dei sospiri, trova buona pensione alla sua carriera d'amore in una moglie, manda a viaggiare mortificato il due volte rivale.

Sebbene non potrebbe che a un occhio precipite come quello del Brouwer, anche guardando all' ingrosso, apparir Don Giovanni sotto il tipo Lion, provvediamo ad una distinzione. Preso nel girotondo delle citazioni del suo articolo della *Rassegna Critica* napoletana, il Brouwer si nota facilmente come abbia perduta la tramontana ed ammazzoli insieme all'impazzata quanti colpevoli e innocenti si chiamino Don Giovanni o con Don Giovanni abbiano apparenza di affinità.

Il termine Lion che risale al 1830, in Francia, all'epoca del secondo impero, è uno dei tanti appellativi che la moda e le nazioni mutabilmente affibbiano ai sempre pressochè eguali Abitatori dell'Orbe leggiadro, come li scherniva il Parini, ai tempi del quale si chiamavano Cicisbei senza che la cosa variasse. Lion, Muscardin, Dandy,

Gommeux, Lindos, Narcisos, dinotano tutti quella stessa specie di individui che a una frivolezza vacua sovrappongono una cangiante superfice di versalità anche geniali. Don Giovanni il suo vuoto interiore maschera del suo proteismo; il Lion non saprebbe mettersi addosso abiti non di moda nè parere inelegante; tutti i suoi atti, gesti e vezzi sono governati severamente dalla irragionevole forza di un atavismo... azzurro più o meno. Il Lion, come la Lionne, sa un micolin di tutto, schermire, pennelleggiare, verseggiare, cavalcare, suonare, ballare ecc. (vedi anche in proposito scena I atto 1° della commedia del Ferrari); in fondo per saper di tutto, non sa nulla, sentenzia non con la mente ma con la lente che gli siede sull'occhio, prende a balzello locuzioni e frasi delle più diverse scienze e arti dello scibile, le sfoggia a proposito o no davanti agli ascoltatori e ne li abbarbaglia, come il Mago Atlante con lo scudo! Questi ultimi tratti umoristici prendo, come è chiaro, dalla satira pariniana del cicisbeismo che è il codice stupendo e più vivo dell'aristocrazia perdigiorna di ogni tempo.

Il tipo Cicisbeo e Lion si offre di per sè, anche nella etimologia dei nomi, all'ironia (cicisbeo dal francese *chiche* e *beau*, ovvero pura voce onomatopeica; *lion* antifrasi del Re della Foresta, oppure bestia per eccellenza, secondo il Fusinato!). Il Lion è un tipo tutto figurativo e pittorico, il Bellimbusto, Micco, Frustino del nostro lessico; Don Giovanni è drammatico ossia dinamico. L'uno, un atteggiamento, una mera foggia; l'altro, un carattere di ampissima accezione, in cui quello rientra come possibilità. Quanto poi alle differenze che Madame de Girardin nelle sue *Lèttres Parisiennes*, che resero celebre lo pseudonimo di visconte di Launay, vedeva tra Lion e

Dandy (l'uno ricercato e ammirato, l'altro che vuol farsi ricercare e ammirare, come *merveilleuse* che cerca tutti i piaceri, *lionne* che è ricercata per tutti i piaceri), non mi pare debba tenersene troppo più conto, che di una frase, o una suddivisione tutta personale.

In ogni modo nel *Lion in ritiro* del Ferrari, la scena II dell'atto 3°, in cui il conte, rimesso a nuovo e in pieno bel mondo, trattosi in disparte, senza parere, a uno a uno a sè orienta prima gli sguardi, poi i passi, poi la parola e poi l'attenzione e il piacere e l'ammirazione di tutte le belle quaglie e l'astio dei giovani paperottoli, sinchè nessun altro v'è che lui, fra mezzo a tanta gente, lui re del convito e della conversazione, — è di un dongiovannesco indovinato; senonchè il Ferrari non resistendo alla rarefazione del clima dongiovannesco ridiscende a quel terrestre particolare, così comune alle scene del tempo, troppo premurose della buona digestione del pubblico, delle aspirazioni matrimoniali del Lion verso una giovanetta, che farà sua poi alla fine, nella scena ultima dei soliti imeni.

Ma sarà bene riprendere le vere rotaie dongiovannesche e per esse arrischiarsi nella Città, non so quanto del Sole, della letteratura odierna.

Nel 1883 Giuseppe Antonio Cesareo pubblicava il suo frammentario poema *Don Juan*, di cui nel 1893 era stampata una terza edizione (edit. Nicola Giannotta, Catania).

È la prima parte di una trilogia su Don Giovanni, la quale come si ricava dalle parole premesse alla prima edizione, doveva comprendere: Gli amori, — Re Gustavo — La morte di Don Giovanni.

Composta sui vent'anni, l'autore stesso vi riconosce difetti, ma non rinnega l'opera (prefaz. all'ed. 1893). La quale dopo aver levato scalpore (basta leggere i numeri del 1883 del *Pungolo*, della *Domenica Letteraria*, del *Preludio*, del *Fanfulla*) in sull' apparire, è ora trascurata.

Essa — me ne sia lecito un giudizio per quanto riguarda il mio soggetto — adombra la redenzione supermorale di una forza da inertemente distruttiva ad alata azione di bene, redenzione operata dalla scienza. Ma vi sono intime significazioni così saldate a una figura che questa vive per quelle e togliergliele è toglierle l'anima.

Si può portare Satana fino a espressione di vittoria e di bene, seguendo un'interiore perifrasi logica (Carducci); non lo si può decisamente capovolgere nell'antagonismo assoluto del bene. Si era potuto portare Don Giovanni all'innamoramento e alla devozione; esso restava nei suoi argini fisionomici, pur perdendosi in una foce permutatrice.

Ma Don Giovanni mutato coscientemente in un Bruto o Kosciuscko è quanto voler fondere due liquidi repulsivi. Don Giovanni messo davanti alla salma di Donna Maria, sulla tavola anatomica, non ha, se mai, che un moto, ed è d'istintiva repugnanza: ha bisogno della vita parvente; nessun dottor Nero può farlo meditare sul dilemma amletico, egli può vedervi tutt'al più un rebus buono per un quarto d'ora di velleità enimmofile.

Per il concetto del poema, la scelta del tipo di Don Giovanni — ardimento — era inopportuna. Il Trezza, nell'articolo lusinghiero sul *Preludio* di Ancona, 31 novembre 1883, richiama il lettore con un " Ti par poco?"

sull'importanza del trovar le virtù redentrici non al di là della natura, in un mondo impossibile, ma nella natura e nelle sue leggi.

Ma anche questo far entrare la natura e la scienza le quali in verità sono troppo capaci per passarvi alla liscia, per le falle della poesia, e dimergolarvele dentro per far mostra che sono là, e non è bugia; come quei rimpannucciamenti lucreziani degli Empedocli e Luciferi rapisardiani, e quelle tirate chimico-poetiche che in fondo non son mai nè una cosa nè l'altra, mi permetterei di credere tutto ciò alquanto più ostentazione che poesia: scienza non digerita e poesia abortita. Il Cesareo — sempre secondo la mia riservatissima opinione — sarebbe rimasto più convinto con sè stesso facendo convergere direi fourieristicamente la qualità del suo Don Giovanni a quella idealità ammirevolissima, a cui lo porta con un rovesciamento che ha dell'impronto e che comunque ne lava del tutto i connotati per sostituirgliene altri; tanto che nei 31 quadri che ci presenta, il suo personaggio passa alternativamente per le più varie e diverse fasi d'espressione: ora Don Giovanni, ora amoroso sentimentale, ora un senza volontà facile alle suggestioni, ora un uomo di pensiero e di sconforto che par gli penzolino dal labbro le gravi parole di Mallarmè: *la chair est lasse, hélas, et j'ai lu tous les livres!* Niente di meno!

Certo poi il secondo Don Giovanni converso è unito al primo, peccatore, in modo assai posticcio.

Senza contare che far entrare questo personaggio, che vuol essere un simbolo lirico-filosofico, nella storia o finta storia è pur uno sbaglio di luce, come se Goethe avesse fatto partecipare il suo Faust, per modo di dire, alla guerra dei trent'anni.

Anche il dottor Nero, figura ben lampeggiata, non è proprio quella meraviglia che parve al Trezza. Questo ieratico scienziato, che è mostrato alquanto in veste da camera, come cioè il mantenitore di donna Maria, e per giunta non fortunato, non ha più del cherubo in grinta accipigliata e con la spada di fuoco, che non del vero uomo? Severo sacerdote della scienza, ma che quando gli capita, non gli rincresce di fare uno scambietto fuor del laboratorio per correre dalla ganza! E che Don Giovanni è questo che si lascia prendere per l'orecchio da questo Fato in zimarra di farmacista che lo porta a spasso per il mondo e finisce col rimorchiarselo in Ungheria che sarà qualcosa di parente lontana al paradiso terrestre dantesco, in quanto che vi avverrà l'uscita di tutela del protagonista coronato e mitriato sopra se stesso, per andare, sembra, ad ammazzare Re Gustavo?

È certo una necessità di posizione obbiettiva rispetto all'opera, che induce a formulare di essa un giudizio che indubbiamente l'autore ha già da un pezzo, meglio di noi, stabilito.

Accennerò solo ad un ultimo... inconveniente, perchè su d'esso insiste l'autore teoricamente traendone leggi e presagi, nell'edizione 3ª del 93. Il linguaggio democratico della poesia può essere una bellissima cosa, ma può anche essere una sciatteria insopportabile. Tra i metri classificheggianti e fiori finti del linguaggio apollineo, e i "Tristaccio di un cassiere!", gli "Addio! gli è Nero", i "Che sfacciato!", gli "Insomma – La smette con quei baci? Oh! che birbone", gli "Oh! ma spero", mi pare ci sia un equatore di più conveniente verità. Spagnuole, siciliane le donne di questo *Don Juan* parlano un unico linguaggio di questo stampo non so quanto naturale; e

non solo le donne. Non c'è nessun bisogno di scrivere in mezzerighe, tanto più che le stesse necessità del verso, imponendo troncature e sincopi, fanno, se non ben domate — e qui non lo sono — il più brutto stridore in mezzo a questo parlare naturale, quasi vocaboli letterari in mezzo ad una chiaccherata in dialetto : nessuno impone di vestirsi in soprabito, ma andare in un salotto in camicia e in ciabatte non credo che alcuno farebbe per amor della naturalezza. Lo strano è che pure in tanta parte della sua prosa il Cesareo stesso usa uno stile di raffinatezza *ad unguem* spesso con effetti squisiti di tinta e suono. La naturalezza, che ha cambiato di casa?

Ciò non toglie che vi siano anche nel *Don Juan* dei versi bellissimi (esempio nella " notte di Natale" quando quegli parla a Leporello dei suoi gusti molto capaci, e il verso batte e pinge). Nel canto del Marinaio (scena XII) sono pure bei miraggi di poesia. La serenata a donna Maria (scena VI) non è pure ella un graziosissimo trillirellare di vivi suoni?

Le 9 scene dell'atto unico di Achille Torelli: *La Duchessa Don Giovanni* (ed. Barbini, Milano 1888), sono un componimentino scenico, nulla di originale, nonostante il titolo illuminello; e non si direbbero del geniale autore dei *Mariti,* intorno a cui a tutti è noto e grato il magistrale saggio del Croce nella *Letteratura della Nuova Italia,* se non forse per alcuni fasci di vita nei caratteri, come del duca Livio, una figura di pio e debole che infine diventa nobile ed eroico agli occhi della esasperata sessualità della orgiastica moglie e protagonista, e del dongiovannesco conte Mario, figura che per essere appena abbozzata, è la più che occupi la

nostra attenzione. Essendochè là il Torelli meglio segna i suoi personaggi di vita, ove meno preme il pollice; tempra non sfuggevole nè di sottintesi, ma più agli artifizi dei colpi di scena, atta, e schiamazzi di luce di antagonismi accortamente avvicinati. Così la duchessa Don Giovanni è falsa, è un miscuglio e un intruglio, non coagulato dall'arte, di estranei elementi. Ebbra di piacere, abbandonata dal conte Mario, avvilita dal marito con un perdono troppo transumano, ricordiamo, sì, di lei, quella tragica esclamazione desolata della scena VIII, una di quelle non rare nel Torelli faville di sintesi di vaste concentrazioni taciturne: "Se potessimo contentarci di amare un fiore!" Da artista.

Nella scena IV all'amante che non l'ama più, davanti alla madre di lui, fa l'amaro augurio ch'egli sia serbato all'età in cui da oggetto d'amore lo sia di compianto e scherno a quelle da cui invano mendicherà quell'amore di cui ebbe dovizia. Al che il conte Mario risponde contrapponendole ironicamente l'augurio che resti bella fino a tale età, da potere come Ninon, innamorare di sè lo stesso suo figlio ignaro di esser tale!

Conscio dell'adulterio non unico, e vinto dagli affronti, l'infermo duca Livio alla fine si toglie la vita pregando per lettera Mario di sposare la duchessa che è per dargli un frutto dell'illecito amore: annunzio ed esortazione che superano invero le possibilità più senili di altruismo e di santocchieria!

Intenzione prima dell'autore era di far contrire, per spremerne essenza di dramma, due tipi dongiovanneschi quasi equipollenti; e svolgere il pensiero della scena IV: "a Don Giovanni, Cleopatra"; e l'idea per essere originale e di buon succo, se attuata, sarebbe stata da

maestro di scena; e originale sarebbe anche oggi, nessuna spugna essendosi ancor saziata in quest'acqua! Intorno a questa rovente coppia di protagonisti avrebbero dovuto equilibrarsi i meteorici pallori delle vittime vane; poi dei due l'uno finire col prevalere sull'altro, — se, come è detto nella scena I, sempre uno dei due resta nella tomba dell'amore e l'altro se ne va!

Ma come in altre sue commedie, il Torelli ha appena scalfitto la superfice intera dell'argomento, che lo scalpello gli è caduto di mano; brutto guaio per l'artista, chè se ad altri venga poi in mente di riprenderne l'intenzione e riesca a suscitarla a immagine d'arte, non parrà vero, buttatosi dietro le spalle il ricordo dell'iniziatore, di affibbiarsi lui il facile vanto dell'originalità!

Enrico Panzacchi aveva già nel 1877, nelle sue *Romanze e Canzoni* (ed. Zanichelli), dedicato un sonetto a Don Giovanni:

Giovane sempre, e invan gemer ti senti
Le nenie intorno di femmineo core,
O Leporello col suo vil tremore
Vorria por modo ai tuoi baldi ardimenti.

Per te mentre t'abbellano l'amore
Vin, parassiti e musici concenti,
Romban invan sul pavimento i lenti
Marmorei passi del commendatore.

Stan di tua vita al libero governo
Forza e volere; al tuo festoso giorno
L'ora del tedio giammai non s'appressa.

Tu dal candido sen d'una badessa
Levi la fronte e gridi al Padre Eterno:
Compar, scusate se vi pianto un corno.

Tale la prima lezione. Nel 1894 l'autore, ripubblicandolo nell'edizione definitiva delle sue poesie, lo comprendeva nella prima parte di esse "Visioni" e lo univa sotto un unico titolo: Don Giovanni e Faust, — con l'altro a Faust, pure nel citato volume. Il sonetto dongiovannesco non vi ha che una modificazione che è anche un peggioramento: al Panzacchi ripunse quella specie di compiacente sorriso che i suoi versi atteggiavano verso il Libertino, e parve che un "empio!" scoccato al dodicesimo verso rimettesse le cose a posto; ma la racconciatura è palese e nessun mastice di arte può toglierla: l'intonazione era quella che era, e precisamente restava quella del 77, con uno sfregio in più:

Empio! e dal bianco sen ... ecc.

La rappresentazione del tipo si riattacca alla nostra concezione comica, aggiuntovi quel tanto di romagnolescamente bonario, e *humour* un po' acidulo, che pare ormai un prodotto artistico-regionale comune agli scrittori e novellieri più o meno fortunati, del solatio paese.

Ciò che il poeta ferma e subito stringe della sua veduta poetica, è l'eterna giovinezza di Don Giovanni: riprende poi e spiega nella prima terzina: che mai il tedio coglie questo fortunato. Continua e termina un po' ad effetto: che non si tiene neanche di far le beffe a Dio.

Il poeta, individuato il tipo che la nostra tradizione ci tramandava, lo accompagna per primo del suo commento lirico: le sagome ne sono: la spensieratezza ridanciana, la pratica del *carpe diem*, l'attimo goduto senza scrupoli: visione tutta indigena. L'ora del tedio giammai non s'appressa pel nostro Don Giovanni; — per quello di De

Musset, di Puskin ecc. è il *tedium*, l'essenza di *blasé* che ne forma l'anima. Nè in tale considerazione del Don Giovanni giovane e felice, è amarezza o vuoto di rimpianto; il poeta aderisce così bene alla sua figura e così compattamente, che sprazza fuori quella sana e piena risata dell' ultimo verso. Era indifferente al Panzacchi, poeta solido, considerar Don Giovanni giovane, o vecchio acciaccato: a entrambe le figurazioni dava un unico sapore la droga viva del suo buon umorismo.

Così doveva simpatizzare al parco ingegno del Panzacchi la burlesca fantasia del Don Giovanni di Campoamor, già altrove veduto: e questa imitò nella sua poesia, che prese posto nelle " Visioni e immagini " citate: *Don Giovanni.* — Il vecchio Don Giovanni rovistando tra i suoi ricordi d' amore, trova una lettera nemmeno ancor dissuggellata e confusa lì; per rispettare il mistero della sconosciuta e pensando che forse là era chiusa la sua salvazione: l' amore, — getta intatto il plico nel fuoco. La trama di Campoamor è mutata: solo ove era ritratto (sul principio) Don Giovanni vecchio, il Panzacchi è rimasto, e ha aggiunto particolari (— ..... Il forte atleta delle dolci lotte, Sostentan le tisane ed il bromuro ecc.).

È colto giustamente il senso di doloroso ripiegamento del vecchio, che è sempre il chiosatore della poesia di se stesso giovane. Don Giovanni giovane è corso all'avventura, e si è riso di Dio, e dell'amore, di cui non sentiva il vuoto, (tale nel sonetto già visto); vecchio, ha salda la fede più che granito, piange, di non aver trovato l' amore, (..... l' amore, l' amor che invan cercato -- Tra l' orgia, ecc.....). Del resto, il poemetto è squallido, con un po' quel suo sapor grigio di romanticheria e di

umorismo che allappa la bocca, come in alcune poesie del De Amicis.

La *Dannazione di Don Giovanni* del Graf appare, nell'anno 1905, inserita nei: — *Poemetti drammatici*, (ed. Treves).

Il Graf, in quattro scene, si costruiva un Don Giovanni non proprio di grande originalità nè verità, ma rappresentativo dell'anima sua più poeta della mano. Il cantore, che in alcune delle migliori sue strofe sanguina veramente di amore e dolore (la disperazione di *Medusa* non è un giuoco di sillabe), il romanziere del *Riscatto*, che è un indiamento dell'amore, doveva rifuggire per palese istinto dalla concezione feroce del Don Giovanni Creso d'amor senza amore. Onde, ripigliando il suo Don Giovanni al punto ove l'avevano lasciato le concezioni già prevalse di burlatore italianamente, egli non si sente di farlo del tutto estraneo alle sue burle; la sua celia non deve essere senza caldo di cuore.

È del resto un comune tropo di idee, questo, per cui Don Giovanni finisce per combaciare col duca Ottavio, il contagio d'idee finitime essendo più forte d'ogni logica definizione, cui del resto la poesia non saprebbe adattarsi.

Il trapasso mi par di rinvenirlo qui: Don Giovanni ama fugacemente e all'ingrosso, non può quindi amare l'anima imperitura; ciò implicherebbe esclusione; ma la parte effimera; e in questo amore e in questi amori deve esercitare un incontentabile gusto di quel bello " che nella carne si rivela e splende", secondo l'espressione del Graf (scena IV). Anzi, questo gusto estetico si cambierà in sete del bello. Diventa l'idolatra della Forma.

Già in Cesareo Don Giovanni enunciava a tratti sentenze di un estetismo esemplare:

Il molle incanto
D'un'azzurra pupilla e il respir caldo
D'una chioma fragrante o la divina
Armonia d'un profilo: ecco l'amore
(Scena VI).

Veramente Don Giovanni in sè, non ha pel corpo quell'adorazione di esteta che presuppone sofferenza e artistica sensibilità. Don Giovanni-Andrea Sperelli è una filiazione del tipo, parente a Dorian Gray. Il nuovo amatore è ombrosissimo, non soffre sfregio al suo ideale di bellezza reale. Così Dorian Gray non sente più amore per la sua Sibilla da quando ella ha fatto brutta figura nell'interpretare la Giulietta di Shakespeare.

Il corpo amato spiritualmente, — segnacolo del nuovo dongiovannesimo. Preso come elemento sostanziale ciò che in verità è elemento contingentissimo del vero Don Giovanni, questi finisce coll'essere raffigurato impressionabilissimo a ogni obbietto di forma femminea; e arresterà tutte le sue corse per incantarsi davanti a meteore di bianchi omeri. Ma in realtà Don Giovanni si ritrova sempre e più che mai nella netta figurazione baudelairiana definitiva come una medaglia (16):

Mais le calme héros courbé sur sa rapière
Regardait le sillage, et ne daignait rien voir,
(*Don Juan aux Enfers*)

che ricorda lo stupendo scorcio dell'atteggiamento della Didone virgiliana:

Illa solo fixos oculos aversa tenebat
Nec magis incepto vultum sermone movetur
Quam si dura silex aut stet marpesia cautes.
(*Eneide*, l. VI, 469-471).

Il Graf ben lungi dagli eccessi estetomani, pertanto gli è sorrisa l'idea di un Don Giovanni che alla triplice accusa di Minosse: "altrui — Femmine adulterasti", — "Fanciulle contaminasti" - "L'una per l'altra — Abbandonar fu tuo costume", risponde con la triplice proclamazione: Amai, amai, amai.

Disceso anima e corpo nell' inferno, dal giudizio di Minosse, è condannato a essere abbandonato in preda alle femmine da lui ingannate, perchè ne facciano eterno strazio". Ma lui non si commuove, anzi per tutta contrizione chiede che siano rese loro le belle membra "onde fûr liete in terra". Così potranno fargli più male. Egli sa di poter col canto della sua parola domare le belle fiere. E ciò fa. Davanti ai demoni stupefatti, si trascina dietro fuor della lor vista, il gregge mormoreggiante e ammansito delle ombre femminee rapite dalla malia del nuovo Orfeo, non senza aver educatamente salutati prima i suoi giudici: "Addio, vezzosi e teneri donzelli".

Due note risaltano in questo Don Giovanni, e ben colte: la iattanza invulnerabile, quella che già Dante vide in Giasone ("Quanto aspetto reale..."), ma più facile e a buon mercato, chè Giasone era sferzato dai demoni, e serrava in sè il suo tormento; Don Giovanni, tutti gli fanno largo e fin Cerbero con una pedata va a finire in Acheronte.

La seconda è la padronanza di sè perfetta che questo conserva, e il giuoco dei sentimenti: incanta, ma è un esercizio psicologico di bravura davanti al corbellato tribunale d'Averno, un trastullo sentimentale con le ombre femminee irritate. Comincia coll' offrirsi nelle loro mani: mi foste godimento, siatemi ora martirio: "fate di me quel che vi aggrada". Indotta la confu-

sione, segue il colpo vincitore. Lusinga, piega, disarma, avvince:

Gioia un tempo mi deste, ora mi date
Qual più vi piace aspro tormento. Io tutto
Accetterò dalle man vostre, solo
Che mi lasciate coprirle di baci.
Non piangete così, che mi si strugge
Per tenerezza il core. O non saria
Miglior consiglio, nella vostra grazia
Ricever chi v'adora?.....
Tutte m'amate poichè tutte io v'amo....
.....Quaggiù fiori non sono onde alle chiome
Vostre io possa intrecciar vaghe corone;
Ma in ogni loco, in ogni tempo posso
Cantar, far versi e con le dolci note
Melodiose e con le accorte rime
Celebrar le bellezze e i nomi vostri.
E chi sà... vi sovvien, donne mie care,
D'Euridice e d'Orfeo?.....
E del trace amatore esser potria
Più venturato Don Giovanni, e trarvi
Fuor di quest'ombra a riveder la cara
Luce del sol, fratello vostro....
.....Volgiamo i passi
Verso qual parte più vi piace, in quale
Più vi piace sostiam.....

Il verso, spesso tardo, con alcuni ceppi di dicitura invecchiata, pure in questo brano meglio concede all'ispirazione. Altrove l' "ite con Dio", gli "ahi lassa", il "e te del pari!", il "madié" ecc. ecc. che non sono messi lì volutamente, per dar sapor comico, ma sono invece un vizio bello e buono, piuttosto che vezzo, — tornano sgraditi. Ma non mi passerò di notare il comicissimo di quei

versi felici (Don Giovanni scacciante le ombre che vorrebbero salire sulla barca di Caronte):

Indietro!
Che arroganza è la vostra? Indietro o ch'io
Agitando il mantel tutte mi sventolo
Come mosche nell'aria (Scena II).

Ad Arturo Graf è dedicata la poesia dallo stesso titolo di Ettore Moschino nel volume di liriche *I Lauri* edito dal Treves nel 1908. Il Moschino, è noto, come poeta lirico non ha fatto passi avanti, è rimasto in una posizione mal conciliativa tra romanticismo e classicismo, invece di oltre passare. Accoglie nella sua lirica voci di civiltà ellenica, medioevale, moderna, senza rinnovare man mano la sua intonazione, che è sempre di un classicismo più che altro lessicale e mitologico - il peggiore , e anche nei Canti Moderni, l'Olimpo viene tirato in ballo.

In questa *Dannazione di Don Giovanni* compresa in una silloge intitolata: *Gli Invincibili*, Don Giovanni è ripreso posteriore a sè stesso, nell'atto di pregare i santi del paradiso di perdonargli i peccati, peccati non tanto intenzionali, quanto indotti dal troppo vigoreggiante corpo ("Peccò quella mia forza!") e riscattati ora dalla penitenza e dall'umiliazione. Ciò nella prima parte. Nella seconda, a Don Giovanni si presenta l'immagine sfolgorante della divina peccatrice Maddalena, e l'invincibile amatore da vecchio querulo e pentito, rifatto, per incanto, bello, pone il suo labbro sulla rosea bocca e .... "fu simile a un Nume!". Ciò che non impedisce che sull'istante un tuono rintroni e la chiesa, ove era, sprofondi fra il riso del diavolo e la sfida dell'amatore intrepido, fiero della sua preda.

Una colascionata stravagante che in fondo non dice niente e di poco gusto.

Assai maggior pregio il libretto dello stesso poeta, musicato dal maestro Franco Alfano: *L'ombra di Don Giovanni,* in tre atti e quattro quadri (ed. Ricordi 1914), in cui l'abilità di tecnico della scena, del Moschino, ha miglior luogo e certa rigatteria da guardaroba neoclassicista non fa quella brutta mostra di sè. Due appunti storico-leggendari precedono il dramma lirico, nei quali è detto, rapidamente, di Don Giovanni Manara, come venisse, per la somiglianza con le gesta dell'eroe di Tirso, appellato così da Miguel Manara, chè tale ne era il vero nome, di famiglia corsa, ultimo stipite dei conti di Cinarca, nato a Siviglia il 1626, ivi trasferitosi il padre dalla Corsica.

L'ultimo dei Cinarca, dopo avere empito di sue gesta delittuose la Spagna, è tornato in Corsica, ha ucciso Orlanduccio, della casa d'Alando, e si rifugia nell'avito castello, ivi non chiedendo che riconciliarsi con Dio, mentre la furia vendicatrice dei parenti dell'ucciso agogna e urla contro di lui (atto 1°).

Ma Orsetta Colonna parente dell'ucciso, ecco è presa del conte. Ed ecco Vannina, sorella dell'ucciso, che a forza si è introdotta nel castello a compier la sua vendetta contro il reo immersosi nello studio e nella preghiera, ecco anche lei, davanti all'immagine, sortale per fascinazione agli occhi e sostituitasi all'odiata figura, del divino seduttore, perdutamente sua, cade (atto 2°).

Onde all'ira popolare che vuol vendicato Orlanduccio e all'immane odio della madre orba, indarno avendo tentato di opporsi, ella già fattasi armata messaggera di morte, vien ora legata, per colui che non che uccidere altro non aveva potuto che amare, a una croce del sentiero, dalla turba

indignata, come una strega; scioltane da Orsetta, vola a dare salvezza all'amato. E nell'ultimo quadro, questi rifiuta l'aiuto, aspetta la morte come una espiazione, le dice, per staccarsela, che l'ha schernita, l'ha ingannata. Non ode ella : — "Tu non puoi mentire"

....Le tue dolci parole
Son faville di sole....

Cede allora Don Giovanni e grida: "amore..." E quando la turba ebbra trabocca rovesciandosi tumida e violenta su quel puro limbo di luce e d'amore, i due corpi avvinti beati precipitano insieme sotto i gorghi dell'odio e del sangue (atto 3°).

Quest'ultimo quadro da cui prende il titolo tutto l'atto 3° (*La fiaccola d'oro*) è di drammaticità che non aspetta la musica per sentirsi polseggiar frequente e passionata; l'autore del *Cesare Borgia* si riconosce con compiacenza. E v'ha un'altra situazione scenica gargliarda quando nel 1° atto il conte rievoca rapito sè stesso :

Nel suo manto di porpora ei s'aggira
Guarda! Guardalo! Ei scivola
Nelle alcove gelose
Delle giovani spose. Entra nel nido
Delle innocenze ignare,
Delle vergini in fiore
Bello, ardente è l'amore.

Ebbro di voluttà
Avvampa di lussuria;
È turbine che infuria
Sfiora gli occhi la bocca
Colla carezza lenta;
E poi s'avventa,
Abbranca la sua preda
Bianca, la preme al suol.
Un grido, un urlo orrendo e una fanciulla
Crocifissa nel duol.

....E gli amici traditi
E i mariti sgozzati
E i perfidi conviti,
E sai tu quale sia
Questo mostro dannato
Che ha sfidato la terra, il mondo, Dio?

Son io.... Saliano i pianti
Delle madri imploranti
Dalle celle, dagli orti
Pei viventi pei morti;
Ma il mio cuore d'acciaro
Non sapea la pietà.
La mia voce era un tuono
La mia spada era un raggio.....

Versi frequenti di musica e di visione.

Del tipo Don Giovanni è lumeggiata anche qui la fase postuma alla dongiovannesca, la fase del rimembrare passivo e della resipiscenza.

Il Gozzano nei suoi dolci *Colloqui* (Treves, 1911) aveva, in una poesia: *L'onesto rifiuto*, cantata con quella tremula melanconia che par come nebbia d'armonia appesa ai mobili accenti dei suoi versi sorrisi e pianti, la sincerità della coscienza che sa non potere, non potere amare e congeda l'illusa che amore richiedeva. Ma una donna lo rimbecca, il mite poeta, senza che paia, senza che altri si accorga subito che a lui va, di sguincio, lo strale. *L'Insonne* di Amalia Guglielminetti (ed. Treves, 1913) ha a pag. 82 una poesia a Don Giovanni, nella quale la donna, più donna che non poetessa qui, lamenta la scarsa capacità d'amore degli uomini del secolo tralignati dall'esempio del signor della gaia fortuna; e lo fa con palese intento di caricatura ripetendo talune parole del Gozzano e contraffacendone per vezzo alcuni giri di frase.

L'uomo non è più quel desso: al desiderio conquistatore affianca argini di consigli (ciò che le donne in genere non amano, specialmente se sono state a scuola dalla Contessa Lara).

E dice, l'uomo traviato e rimbecillito — questo è il pensiero se non la parola — della poetessa Guglielminetti:

O amica io sono siccome una pianta insecchita
Non voglio la tua vita per l'inganno e per l'abbandono.

..... dice:

D'uopo è che questo ti sveli con franca parola;
O illusa ti consola: rifiuto non fu mai più onesto....

Ove è ripreso e rimpianto per antitesi l'ameno bizzarro tipo del Don Giovanni comico e preromantico.

Nella mia copiosa collezione di appunti dongiovanneschi, troverei altro a spigolare, ma sarebbe solo un far fascio. Ho lavori trascurabili di autori non trascurati. (Ojetti, Zuccoli, Negri); ma sono ameni passatempi o innocui specchi d'allodole da far ballare gli occhi col titolo magico e che poi ti lasciano scorbacchiato. Basti citarli per la cronaca, diremo così.

Ora è uscito un libro di Vincenzo Cardarelli: *Viaggi nel tempo*, con una divagazione, tra l'altro, su Don Giovanni, che era già nota ai leggitori delle Riviste. Don Giovanni che ama non le donne, distintamente, ma le occasioni, e che sarebbe audace combattitore e eroe se non fosse... Don Giovanni, non ha niente di nuovo; una chiosa si riappicca alla prima proposizione, per sottovoce liricamente commentare che bisogna amare la realtà con distinzione precisa. Il *liricamente*, debbo dirlo, non è mio.

Penso al grande Dossi e al suo feticismo pel povero Rovani! E come non scusare, in tempi deserti di dei, anche i fanatismi reciproci che mettono un'ora in subbuglio gli abitanti dello stesso rione letterario?

Ho nota di buone ispirazioni dongiovannesche;.... ma autori Carneadi; e nè potrebbero questi sperar grido dall'esser citati qui, nè io mettermi a fare il rivelatore. Taccio le miserie assortite degli illustri e degli ignoti.

Salverò una discreta poesia in cui è ripreso il Don Giovanni tragico; e l'accoderò in nota (17).

NOTE ALLA QUARTA PARTE.

(1) Ho esaminato questo scenario nei Rendiconti della R. A. dei Lincei 1901, Vol. 10°, Serie V, pagg. 400-407.

(2) Esamino la commedia del Cicognini nell'edizione di Ronciglione 1671.

(3) Bévotte, op. cit., pag. 131.

(4) Lo Schack, op. cit., vol. cit., pag. 445, dice, contrariamente, che un *Festin de Pierre* era rappresentato in Italia nel 1620. Cita in nota il Riccoboni *Hist. du th. ital.*, t. I, pag. 47. Ma il Riccoboni non dice questo. Dice che pel 600 eran di moda — senza 1620! —, le traduzioni della *Vita è un sogno*, del *Festino di Pietra*, ecc. Cosa nota. Il Brouwer (*Rass. crit.*, vol. II, anno 1897, pagina 147: *Ancora Don Giovanni*) ripete la stessa inesattezza, citando forse dallo Schack stesso.

(5) A proposito del Giliberto e dei miei dubbi sulla ben costrutta ipotesi (pag. 112) del Bévotte, può notarsi che lo stesso Solofrano è autore di un *Cavaliere della Rosa*, romanzo d'argomento spagnuolo che il Farinelli dice, per notizia del Croce, orribilmente scritto e di scarso valore. (*Gior. stor.* art. cit., pag. 43). È possibile che sia stato preso per modello un modello così poco esemplare? E, così mal noto da noi, lo fosse tanto in Francia? Non mi par verosimile molto.

(6) Non avendo avuto a mia disposizione il Gueulette, deduco lo scenario da lui riportato, dalla lezione del Castil Blaze (*Molière Musicien*), riprodotte dal Moland (*Molière et la Comédie ital.*, cap. 11°): tranneché tolgo l'ultima scena infernale che il Castil Blaze vi aggiunse erroneamente.

(7) Della commedia del Perrucci, che il Brouwer nel 1897 dava per irreperibile, è una edizione alla Bib. Univ. Bologna del 1706; di cui si è servito il Bévotte.

(8) Rendiconti citati, pagg. 430-35. Ivi ho esaminato lo scenario.

(9) Esamino il *Don Giovanni Tenorio* del Goldoni, che non è compreso in tutte le edizioni delle sue commedie, in quella del 1823 — Prato - F.lli Giachetti — La seconda del tomo primo.

(10) Era anche aridamente in Rosimond — *Le nouveau Festin de Pierre ou l'Athée faudroyé* — (già citato): "Le bien dont on jouit ne cause plus d'ardeur" (atto 1°, scena III). Quanto ai tempi moderni, di consimili intuizioni liriche non si ha che a scegliere, dal "parfum de tristesse" del Mallarmé (*Apparition*) al:

> Non amo che le rose
> Che non colsi

di Guido Gozzano (*Cocoite*); — per citar due alla prima; — pensieri che si ricongiungono alla pascoliana definizione del dolore:

> il fior che solò odora quando è colto.
> (*L'Eremita,* in Nuovi Poemetti).

Si può dire che tutta l'intonazione della poesia più moderna è in questo accoramento. È del resto essa una delle note più universali, nonchè alle letterature, all'anime umane. È nel variar dei tempi, dei gusti, della civiltà, il ritornello eterno del destino mortale.

(11) Ho esaminato l'atto del Bertati nell'edizione dell'epoca - Venezia, presso Antonio Casali.

(12) In questo Capriccio vi è un passo che ha una certa importanza sfuggita al Moland e al Bévotte; e che contribuisce a chiarire quel piccolo *rebus* della traduzione francese del *Convitato di Pietra* in *Festin* invece che *Convié de Pierre*. Sebbene la spiegazione meglio si riserberebbe allo studio del Don Giovanni in Francia, mi sbrigherò di notare che questo scambio deriva, come è ormai constatato, dall'aver attribuito al commendatore il nome di Pietro; una digradazione onomastica, se si può dir così, negli scenari italiani. Il Cavalier Tempesta del Capriccio ricorda appunto il *Convitato di Pietro* (scena VI): un chiasmo d'idee: da *Convitato di Pietra* e *Convito di Pietro* è venuto fuori *Convitato di Pietro!*

(13) Nel Da Ponte, il racconto dell'attentato passa a Don Giovanni, — con più naturalezza —, che lo espone tra risa e brevissimamente a Leporello, atto 1°, scena III.

(14) Esaminò il *Dissoluto punito ossia Don Giovanni* del Da Ponte nell'edizione del 1811 — Puccinelli — Roma.

(15) So che questa mia considerazione stona con le buone parole, che ha per questo Don Giovanni il Grillparzer e anche il Farinelli che lo seconda. Ma.....

(16) Il Farinelli (art. cit., pag. 317, nota 1) in una noterella sprezzante evita di fermar l'occhio sulla breve lirica baudelairiana, — una poesiuccia insignificante — dice. Mi pare quasi un'insolenza. Non è una poesiuccia insignificante. Niente di nuovo, ma non è mica detto che nella lirica si debbano scoprire delle Americhe! Anzi di nuovo, c'è l'immagine perfetta, la visione baudelairianamente metallica, in cui il suono scolpe. Che altro?

(17)

DON GIOVANNI

I.

Nell'inerzia diffusa delle pacate tombe
Don Giovanni avanzava con risata d'inferno;
E traean le ceree aurore di colombe
Dopo la regia tenebra del destinato scherno.

Erano tutte morte, erano tutte belle
Le morte per l'amore delle pupille ferree.
Don Giovanni vagava ravviluppato, ed elle
Rifiorian di fuggevoli risi l'attese terree.

— Don Giovanni — cantava la duchessa Isabella
Senz'odio, gli occhi immensi come due lachi neri:
— Ricordi le smarrite sere sul mare, nella
Lancia lenta d'amore, tacita di misteri? —

— Don Giovanni — la trista donna Elvira nel lutto
Dell'inganno costretta a lui con irto pianto:
— Io ero bella un giorno tra le belle, e tu tutto
Mi prendesti e io voleva odiarti, e t'amo tanto. —

— Don Giovanni — la pia nelle bende di suora
Ines bianca con afona tranquillità gli geme:
— Ah! ti perdoni Iddio il tuo delitto, e ancora
A me l'insano pianto delle mie ore estreme. —

Muto nel manto nero, torvo nella sua morte,
Don Giovanni avanzava con terribile ghigno.
Rattrappito nell'ombra sua, di terror contorte
Leporello le labbra, lo seguia con un frigno.

E cortigiane torpide e verginelle bionde
E pompose matrone e garrule villane
Abolïan le pàtule tombe, innumeri a onde
Svoltolantisi suoni di sepolte campane.

Estasi suoni bianchi d'alianti farfalle
— Pace irradïan pace a torno a muto orno —
Imperturbabil tenebra tu spartivi: alle spalle
E morian i richiami e sovra i muri il giorno.

II.

— Ah! perchè voi m'avete così infinitamente
Amato, perchè tutte siete nel lampo nero
Degli occhi miei cadute, belle e perdutamente
Abbandonate al mio bacio, senza pensiero?

Nessuna al balenare dell'acciaiato amore,
Quanto più dentro al tremolo petto, io stracciava il cuore
Per burla, con l'orgoglio del ribelle valore,
Sbarrò l'intatta sillaba tentata a tutte l'ore;

Ma come all'acre carpo dell'atleta acclamato
Acciar non v'ha che flesso non ceda, io tutte l'ebbi
Al primo assalto, io tutti i cuori all'impagato
Desiderio impiccati, come di forca ai rebbi.

Solo nel vostro vuoto, maledico la molle
Anima e il dono vano: tutte le vostre coppe
Voi m'offeriste a gara, femmine, come a folle
D'arsura; e senza gloria bevvi io, ridendo, a troppe;

Ma non era quell'una alla mia sete, degna
Bevanda; invan frugai e non trovai, per quante
Anime fêssi e ne stirpai la vita indegna,
La dura al mio coltello sillaba d'adamante.

E vi rinnego. Solo voleva alla mia spada
Eguale spada, e tutte voi m'avete mentito.
L'ultima aspetto Grande Vincitrice. M'invada
Ella e non ceda. Io medesimo l'invito. —

Queste sotto il torvo arco del sopracciglio ansava
Don Giovanni tremende cose, mentre con secco
Colpo alla porta tre volte una nocca dava.
E Don Giovanni in piedi sorto, rispose: Ecco. —

POSTILLE DONGIOVANNESCHE.

Scelgo e stralcio dai miei quaderni dongiovanneschi alcune osservazioni che possono contribuire al riconoscimento del tipo e a chiarirne qualche tratto.

I.

La trasformabilità fisionomica e psicologica di Don Giovanni mi pare abbia origine nell'assenza del sentimento di identità: ciò che spiegherebbe anche la mancanza in lui di memoria (memoria sensibile opposta alla meccanica).

II.

Sa chi scrive, di esseri propinqui a Don Giovanni, come all'atto d'amore comunemente diano piccola quantità di liquido seminale. Ove gli erotici e sensuali massima. Ciò consente ai dongiovanni la ripetizione frequente degli atti sessuali, in ciascuno dei quali poca forza consumano.

Gli erotici nell'atto d'amore delirano e si dibattono, i Don Giovanni restano rapidi e interi.

L'osservazione che taluno poco avveduto mosse, che la lussuria sia agitazione, ansia e perciò moto, non impedimento, può trovare anche confutazione nell'etimologia di alcune delle parole che ne definiscono l'idea; confutazione che riportando alle origini dei concetti, per eliderne tutte le successive superstizioni di significato, è spesso la migliore. (Vedi i termini

lussuria, lubricità, lascivia; ecc., e l'immagine consocia del fango; tutto ciò indizia impedimento al muoversi attivo, e risale alla rappresentazione del liquido originale, seguendo il processo logico che lo sciogliersi in acqua impedisce il moto).

L'irrequietezza locale dei lussuriosi si discentra dall'immobilità, è annaspamento improduttivo; la mobilità di Don Giovanni è intera e produttrice, è veramente moto; l'una tormento e febbre, l'altra progresso e prassi.

III.

Nello stato primitivo dell'uomo desiderio e potere si controbilanciano, la felicità relativa è un fatto, l'immaginazione non essendo ancora desta. Nemmeno in Don Giovanni l'immaginazione è adulta, appena anzi rudimentale, inquantochè non lascia vuoto ad essa la simultaneità e aderenza del desiderio e del potere. Più l'immaginazione prevale, più Don Giovanni si accosta al tipo duca Ottavio. Per contaminazione di idee, partendo da questa affinità tra lo stato primitivo dell'uomo e la condizione psicologica dongiovannesca, si è creduto ritrovare il dongiovannesimo già prodotto prima assai che salito a denominazione, e in età primitiva.

Nel primitivo, quale possiamo per eliminazione ricostruirlo, è se mai la greggia potenzialità dongiovannesca unita con attualità contrarissime al nostro tipo: la condizione essenziale al suo differenziarsi, il mefistofelismo, è moderna (vedine le osservazioni della prima parte).

E poi il parlare di stati psicologici preesistenti alla loro definizione onomastica nasconde spesso un tranello: dice tutto e niente: tutti i sentimenti e tutte le facoltà si può dire in certo modo che preesistano nel

mondo interiore alla loro conoscenza e alla loro forma, ma in verità non li si può dire percepiti e viventi, se non all'atto che li vertebri il nome.

IV.

Don Giovanni ha un altro carattere del primitivo: l'innocenza soggettiva, comune al Bambino. Come il Bambino non sa il male che infligge alle bestioline che tortura per gioco, così al Don Giovanni pratico è ignoto il dolore delle sue vittime e per lui i gridi e i pianti destituiti della loro ragione sono lezii e mere alterazioni somatiche che egli stesso può riprodurre, illudendo abilmente sulle emozioni interne che esse presuppongono.

Vi vede frivole ragioni e ne ride, non per malvagità, ma perchè egli non può affondarsi nel loro significato, egli che vive per principio sulla superficie degli abissi che ha scavato.

Il Don Giovanni teorico è, come Satana, il superatore degli stadi sentimentali, a cui è fatto estraneo, inquantochè non li ricorda (vedi osservazione prima).

V.

Don Giovanni che interroga sè stesso intorno al suo potere, è già capitolato.

VI.

Don Giovanni è l'uomo più d'accordo con sè stesso. Se non lo fosse, non potrebbe discordare tanto dalle donne che lo amano.

VII.

A Don Giovanni la fantasia popolare, intuitiva come un artista, ha messo la mandola a tracolla e una canzone sul labbro. Egli è per antonomasia il Libero di sè. Chi vuole esperimentar una burla, immagini Faust con la mandola e la canzone.

VIII.

L'Erotismo ha per suo simbolo estremo o il Barbebleu (Gilles de Laval) della leggenda brettone quattrocentesca, che uccideva donne e fanciulli per libidine e stregoneccio; o il Marchese de Sade; o potrebbesi apporgli l'allegoria della vipera che, secondo la diceria antica, anche accolta da Brunetto Latini, si caccia in bocca nel concubito la testa del compagno e ne la stacca per foia. Tutte antitesi gridanti al tipo dongiovannesco.

IX.

Da questa constatazione della libertà di Don Giovanni rispetto ai vischi erotici si gemina l'idea della sua libertà rispetto a norme etiche e civili, donde il Don Giovanni da Molière in poi festeggiante i diritti della natura contro le convenzioni e gli asservimenti del viver sociale.

X.

Una definizione dongiovannesca che la scienza sperimentale potrebbe accogliere senza scrupoli sarebbe questa: Don Giovanni è un ipnotizzatore-nato e inconsapevole.

XI.

Acutamente si dice che nella donna l'amore comincia dal cuore e va al senso, nell'uomo viceversa. Ora l'inverso femminile di Don Giovanni è la Prostituta ossia

la Sessuale Insensibile, forma assai soggetta a quella dongiovannesca e in essa rientrante. Nonostante i casi intermedi ed eccentrici, la femmina non può prescindere, nè far prescindere dalla sua forma sensibile, e il fascino di essa primamente spira dalla sua pelle (« l'odore della mia pelle può dissolvere in te un mondo » parole di Ippolita a Giorgio Aurispa — *Trionfo della Morte* —). Ne segue che la sua azione è più vasta, più semplice, incompleta. Il suo dongiovannesimo è essenzialmente sessuale ed eccitatore, quello maschile essenzialmente spirituale e creatore. Il tipo Don Giovanni - Femmina o Prostituta non ha avuto bisogno certo di un Tirso nè del 600 per venire fuori, in arte! Taide e Bacchide di Terenzio lo fan già finito e parlante avanti a noi. Ma forse non è chi l'abbia meglio fermato, del nostro Aretino (Omero del lupanare!), sopra assai del suo tempo: chi dimentica la sempre vivente Nanna? E la Tullia del *Filosofo?* E alcune memorabili scene della *Cortigiana* e la *Talanta*, sebbene la più brutta delle cinque commedie?

Penso, di quest'ultima, a quella scena XIV dell'atto 2°, in cui all'allarme del Biffa, che, per lei, Orfinio con Armileo sta facendo alle coltellate... — e la metallica Talanta: « Staria fresco il vino, se quegli che se ne guastano volessero esser rifatti da lui », e poi di scherno: « Non gli mando delle pezze per le piaghe perchè le camiscie delle donne le marciscono! ».

Don Giovanni acceca in sè perdutamente le sue vittime, che si spengono in lui.

La Prostituta non riesce a supplire mai altrui ogni luce di coscienza, questa potendo restar vigile anche sopra e in mezzo al tumulto dei sensi.